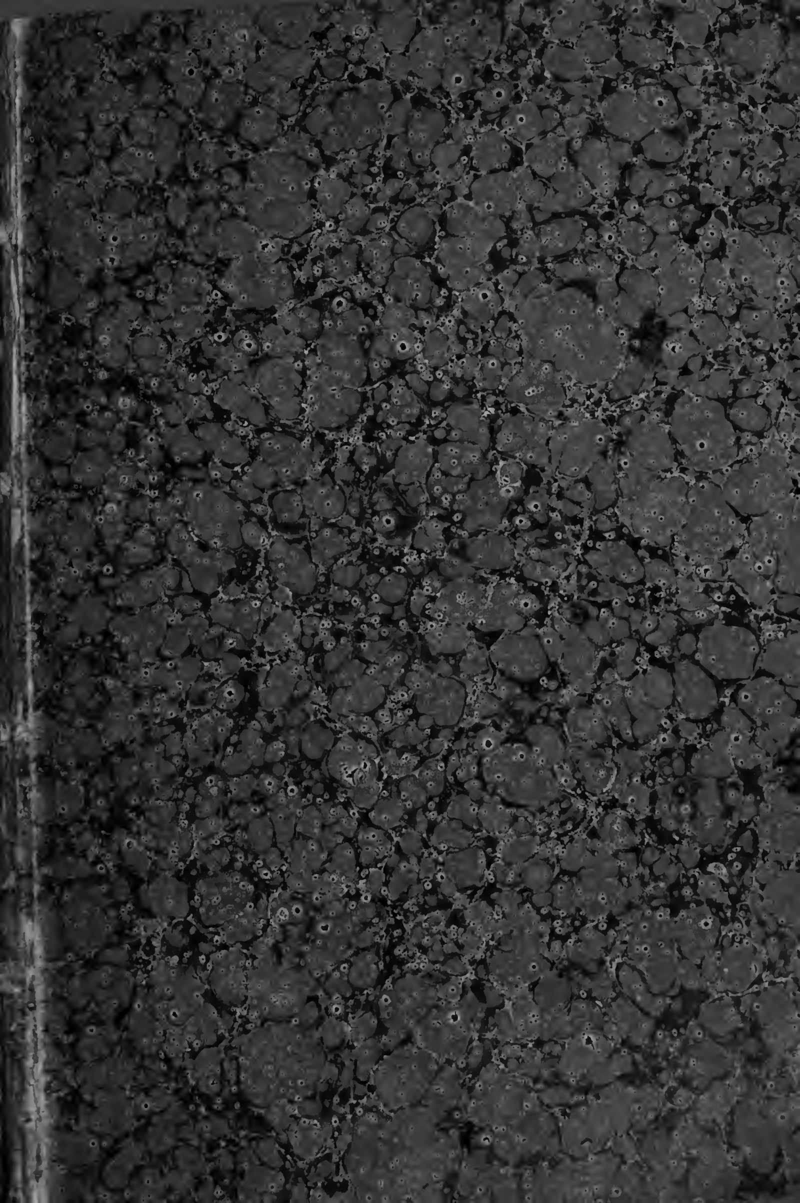



201
23 K
3





LA MUSIQUE, LES MUSICIENS

ET LES

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

CHEZ LES DIFFÉRENTS PEUPLES DU MONDE

POITIERS. — TYPOGRAPHIE DE HENRI OUDIN.

LA MUSIQUE, LES MUSICIENS

ET LES

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

CHEZ LES DIFFÉRENTS PEUPLES DU MONDE

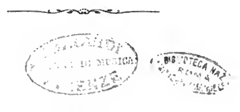
OUVRAGE ENRICHI DE TEXTES MUSICAUX

ORNÉ DE 150 DESSINS D'INSTRUMENTS RARES ET CURIEUX

ARCHIVES COMPLÈTES DE TOUS LES DOCUMENTS QUI SE RATTACHENT
A L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE 1867. — ORGANISATION, EXÉCUTION, CONCOURS,
ENSEIGNEMENT, ORGANOGRAPHIE, ETC.

PAR

OSCAR COMETTANT

PARIS
MICHEL LÉVY FRÈRES, ÉDITEURS
RUE VIVIENNE, 2 BIS, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15
A LA LIBRAIRIE NOUVELLE
1869

A LA MÉMOIRE

DE GEORGES KASTNER

MEMBRE DE L'INSTITUT

PRÉAMBULE.

Le rôle considérable que la musique a joué à l'Exposition internationale de 1867 est sans précédent dans l'histoire de l'art.

La musique, dont les hommes ont de tout temps apprécié le côté récréatif et charmant, et dont le côté moralisateur s'est révélé aux esprits sérieux, dans ces dernières années, par la création de l'orphéon, a pris enfin le rang et l'importance qui lui étaient dus avec les autres beaux-arts, dans cet immense concours des travaux et des intérêts de tous les peuples.

Trop longtemps les organisateurs des grandes manifestations du génie humain n'ont considéré la musique que comme une superfluité; s'ils l'ont acceptée quand elle se trouvait intimement liée à l'industrie, comme dans les instruments, la gravure et l'impression, ils l'ont bannie lorsqu'elle s'est présentée sous la forme immatérielle de l'inspiration pure. Exclure de l'arène où figuraient glorieusement les peintres, les sculpteurs, les graveurs et les architectes, les compositeurs de musique et leurs interprètes, c'était commettre une injustice choquante, contre laquelle protestaient à la fois le goût public, le génie des maîtres, le talent des virtuoses.

La commission impériale de l'Exposition de 1867 n'a pas voulu se rendre complice des traditions de la routine en prolongeant cet ostracisme. C'est avec la plus louable libéralité qu'elle a réagi contre l'indifférence dont les compositeurs de musique et les exécutants avaient été victimes aux expositions précédentes de la France et de l'étranger. La plus large part a donc été faite à la musique représentée sous toutes ses formes au Champ-de-Mars, devenu ainsi la scène harmonieuse, immense, éloquente, inouïe, du plus sympathique comme du plus universel des arts.

Un livre était à faire sur la musique, les musiciens et les instruments de musique à l'Exposition de 1867.

1

Mais qui donc se trouverait de taille à entreprendre une tâche semblable?

Qui donc se sentirait assez vigoureux pour brasser une matière dont chaque division pouvait fournir les développements d'un livre entier?

C'est un esprit encyclopédique qu'il aurait fallu pour traiter un sujet si varié dans son apparente unité, et cet esprit même n'aurait pas suffi s'il n'avait été aussi celui d'un vaillant et d'un téméraire.

Tracer d'un seul coup le tableau animé de l'industrie et de l'art musical actuel chez tous les peuples du monde représentés dans ce spécimen d'univers appelé le Champ-de-Mars, tout en rassemblant, en coordonnant méthodiquement, sans en omettre une seule, les pièces officielles émanées de la commission et des sous-comités, quel travail, juste ciel! et qui, en dehors des athlètes de la science, si rares à cette heure, eût osé s'en charger?

J'eusse cherché longtemps le héros de cette difficile et pénible entreprise sans le pouvoir trouver; et le dernier nom qui me fût venu à l'esprit, certes, c'eût étéle mien.

Le savoir, la volonté, le temps, tout m'eût manqué pour me mettre à l'œuvre, tout, jusqu'à cette grâce d'état de l'écrivain, que les gens bienveillants appellent illusion, et que les autres moins bienveillants nomment simplement vanité.

Comment donc m'est-il arrivé d'accomplir ce miracle en faisant ce que je n'aurais pas voulu faire et ce que je ne pouvais pas faire?

Je n'en sais rien, vraiment.

J'ai pris un jour par un petit bout d'une question cet attrayant, ce vaste sujet, sans songer à mal, et de même que tout le corps passe dans une roue d'engrenage, quand le pan de votre habit s'est trouvé engagé, ainsi il m'est arrivé, et tout l'ouvrage a passé.

Que ce livre soit complet dans toutes ses parties, n'y veuillez pas compter un seul instant, et tenez pour certain, au contraire, qu'il pèche par l'ensemble, par le détail, par le fond et par la forme.

Et c'est tout simple, car, je le répète, pour mener à bonne fin une semblable entreprise, il aurait fallu les talents réunis de plusieurs hommes de talent, et je n'ai que mon mérite propre, hélas! qui est un mince mérite.

Néanmoins, je n'aurai pas produit une œuvre inutile. Ce livre

restera, malgré ses imperfections, parce qu'il est de bonne foi, suivant l'expression de Montaigne, et qu'on voudra le conserver comme les archives de tout ce qui, par un côté quelconque, se rattache à l'exposition musicale de cette majestueuse Exposition de 1867.

Il se divise en quatre parties principales.

Dans la première partie, après avoir rappelé en quelques pages l'histoire toute récente des expositions industrielles, je passe à l'organisation générale de l'Exposition universelle de 1867, pour entrer dans le détail de l'organisation touchant les choses de la musique. Les travaux de cette organisation, avec tous les documents officiels à l'appui, tels que arrêtés ministériels, rapports des comités, règlement des concours, etc., etc., seront, je le crois, étudiés avec intérêt, car ils constituent les fortes assises sur lesquelles a pu s'élever l'édifice musical de l'Exposition.

La seconde partie est consacrée à l'exécution musicale. Les concours d'orphéons, de musiques civiles, de musiques régimentaires, la remplissent, avec l'historique des concerts à grand orchestre et chœurs, du Théâtre international, des concerts de Strauss et de Bils, au cercle international, de la musique dans le parc, des concerts hongrois, du jardin chinois, du café tunisien, des concerts d'essai à l'intérieur de l'Exposition, — qu'on pourrait appeler des concerts-Bataille, — etc., en y ajoutant tous les documents officiels, arrêtés, rapports, qui se rattachent à cette partie du programme.

La troisième a pour objet l'analyse des méthodes, des solféges, des systèmes de notation nouvelle, des appareils pour l'enseignement, des tableaux pour les écoles, de l'impression, de la gravure des éditions, et du commerce de musique, sans qu'un seul exposant soit passé sous silence.

Enfin, la quatrième partie comprend l'examen des instruments de musique, divisés en instruments à cordes, — instruments à vent à embouchure, — instruments à vent à embouchure latérale, — instruments à vent à clavier, — instruments mixtes, formés d'éléments appartenant aux familles indiquées plus haut, — instruments de percussion, etc.

On le voit par ce rapide aperçu, c'est un monument véritable à la mémoire de l'art musical de tous les peuples représentés à l'Exposition universelle, c'est-à-dire de tous les peuples du monde, y compris les peuplades sauvages de l'Afrique et de l'Amérique, que nous avons édifié.

Si le monument pèche par quelque point, condamnez l'architecte, n'accusez pas ses intentions. J'ai pu me tromper, je n'ai jamais trompé.

Aucun exposant, français ou étranger, n'est oublié dans ce laborieux travail, qui renferme aussi la liste *exacte et complète* des industriels récompensés, leur classement, et les noms, soigneusement collationnés, de toutes les Sociétés orphéoniques européennes ayant pris part aux fêtes de l'Exposition, avec le nombre exact des musiciens composant chaque Société et chaque musique régimentaire, le nom de leur chef et l'organisation de chacune d'elles.

Je ne me suis point dissimulé, — c'eût été par trop naïf, — qu'il est impossible de toucher à l'amour-propre des artistes et à l'intérêt des industriels, sans provoquer des colères, des réclamations, et aussi parfois, sans que dame Calomnie, avec son air patelin, ne vienne faire ses petites offres de services. Les colères, j'en ris; les calomnies, je les méprise; les réclamations, c'est autre chose : je les prends en considération, même quand elles ne sont pas présentées sous la forme polie qui est toujours celle des gens bien élevés et qui se respectent eux-mêmes.

Quelques-unes des parties de mon travail, publiées d'abord dans le *Menestrel*, ont provoqué de la part des intéressés certaines explications, les unes courtoises, d'autres acerbes, d'autres grossières, le plus grand nombre insignifiantes. Le *Menestrel* a libéralement accueilli toutes ces réclamations sur ma prière, et j'en ai remercié son honorable directeur.

Mon livre ne sera pas moins libéral que le journal.

Aucun des articles ou des passages d'articles qui ont soulevé des réclamations n'y a été maintenu sans les réclamations auxquelles ces articles ou ces passages d'articles ont donné lieu, et j'ai ajouté aux réclamations déjà publiées, un certain nombre de lettres inédites qui m'ont été adressées par des exposants sur leurs ouvrages exposés. Juger les œuvres d'un homme et refuser ensuite d'accepter les raisons fournies par cet homme dans la forme qu'il lui a plu de les manifester, afin que le public puisse juger à son tour l'accusation et la défense, c'est, à mon sens, commettre un acte de déloyauté. Or, je suis de ceux qui pensent qu'il n'y a pas de petite injustice, et mon but, depuis que j'ai l'honneur de tenir une plume, a été bien moins de paraître avoir raison que de m'éclairer moi-même en cherchant la vérité.

L'Exposition universelle de 1867 est un de ces efforts du génie humain qui ne se renouvellent pas ou qui se renouvellent à de très-longs intervalles. La musique, — répétons-le encore, — y a tenu une place sans précédent à aucune exposition, sous le quadruple rapport de l'organisation, de l'exécution, des ouvrages didactiques et des instruments.

Si, au moment de livrer ces nombreuses pages à l'impression, j'avais besoin, pour faire excuser mon insuffisance et dompter mon hésitation, d'un titre nouveau et décisif, je le trouverais dans cette juste et éloquente pensée de M. Monferrier :

« Le plus noble et le plus beau travail de l'esprit humain est la recherche de la vérité; mais s'il n'appartient qu'aux intelligences d'élite d'agrandir le domaine des sciences, d'y tracer de nouvelles voies, et de devenir ainsi les centres lumineux, autour desquels gravite la civilisation, il est une tâche plus modeste dont personne ne peut méconnaître l'utilité : c'est celle de propager les conquêtes du génie, de les développer, d'en tirer des conséquences, de les féconder en les popularisant. » — Cette tâche modeste a été la mienne; elle suffit à mon ambition.

OSCAR COMETTANT.

LA MUSIQUE

LES MUSICIENS

ET LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

INTRODUCTION HISTORIQUE.

ORGANISATION DE LA PREMIÈRE EXPOSITION INDUSTRIELLE.
COUP D'ŒIL SUR CELLES QUI SUIVIRENT.

Avant d'entrer dans le détail de l'organisation de la partie musicale de l'Exposition de 1867, il ne sera pas sans intérêt de jeter un coup d'œil sur l'ensemble de l'organisation de la première exposition publique des produits de l'industrie, exposition qui a eu lieu en France.

On verra, par la lecture des documents officiels qui s'y rattachent, quels progrès immenses et au-dessus de toute prévision se sont accomplis dans l'espace de soixante-dix ans écoulés entre notre première exposition industrielle, consacrée exclusivement aux produits français, et la splendide manifestation de 1867, où toutes les nations du monde, et jusqu'aux peuplades sauvages de l'Afrique et de l'Amérique, ont été représentées.

C'est à François, de Neufchâteau (comte Nicolas-Louis), né au bourg de Lifol-le-Grand, en Lorraine, le 7 octobre 1752, que revient l'honneur d'avoir, pendant qu'il était ministre de l'intérieur aux administrations centrales des départements, en l'an VI de la République française (1798), mis publiquement à jour les ressources industrielles, agricoles et commerciales du pays, peu nombreuses alors, mais qui devaient, sous l'influence des principes nouvellement proclamés, prendre un si rapide et si brillant essor.

Alors comme aujourd'hui, c'est le Champ-de-Mars qui avait été choisi pour lieu d'exposition, et c'est pour fêter dignement l'anniversaire de la fondation de la République que cette exposition fut décidée.



La première circulaire du ministre porte la date du 9 fructidor an VI (26 août 1798), et elle est empreinte d'une grandeur de vue qui la rend digne d'être rappelée dans son entier. La voici :

« Citoyens,

« Au moment où l'anniversaire de la fondation de la République, embellissant nos fêtes nationales des plus glorieux souvenirs, va rappeler à tous les Français et les grands événements qui la préparent, et les triomphes qui l'ont affermie, pourrions-nous oublier, dans les témoignages de notre reconnaissance, les arts utiles qui contribuent si puissamment à sa prospérité ?

« Ces arts qui nourrissent l'homme, qui fournissent à tous ses besoins, et qui ajoutent à ses facultés naturelles par l'invention et l'emploi des machines, sont à la fois le lien de la société, l'âme de l'agriculture et du commerce, et la source la plus féconde de nos jouissances et de nos richesses. Ils ont été souvent oubliés et même souvent avilis; la liberté doit les venger.

« La France républicaine est devenue l'asile des beaux-arts; et, grâce au génie de nos artistes et aux conquêtes de nos guerriers, c'est désormais dans nos musées que l'Europe viendra en prendre des leçons. La liberté appelle également les arts utiles en allumant le flambeau d'une émulation inconnue sous le despotisme, et nous offre ainsi les moyens de surpasser nos rivaux et de vaincre nos ennemis.

« Le gouvernement doit donc couvrir les arts utiles d'une protection particulière; et c'est dans ces vues qu'il a cru devoir lier à sa fête du 1er vendémiaire[1], avec spectacle d'un genre nouveau, l'exposition publique des produits de l'industrie française.

« Il eût été à désirer sans doute que le temps eût permis de donner à cette solennité vraiment nationale une étendue et un éclat dignes de la grandeur de la République; mais le gouvernement connaît le zèle des fabricants industrieux qui honorent leur pays; il espère qu'ils s'empresseront de concourir à l'embellissement de la fête qu'il a conçue. Cette fête se renouvellera toutes les années; toutes les années elle doit acquérir plus d'ensemble et de majesté.

« Un emplacement décoré, sûr et abrité, fourni par le gouvernement, recevra les fabricants français et les produits de leur industrie qu'ils voudront y exposer à l'estime et à la vente qui ne peut manquer d'en être la suite. L'exposition aura pour époque et pour durée les cinq jours complémentaires. Un jury, nommé par le gouvernement, parcourra les places attribuées à chaque industrie et choisira, le cinquième jour, les douze fabricants ou manufacturiers qui lui auront paru mériter d'être offerts à la reconnaissance publique dans la fête du 1er vendémiaire[2].

« Le local sera indiqué par le programme de cette fête. Je n'ai pas besoin de vous assurer que le gouvernement veillera d'une manière spéciale à la sûreté

1. 22 septembre 1798.
2. 22 septembre.

des personnes et des propriétés ; mais je dois ajouter que son intention est de contribuer, par tous les moyens possibles, à l'embellissement du tableau varié que présentera cette réunion de nos richesses industrielles.

« Il faut que le peuple français conçoive une forte idée de sa dignité, et qu'il soit le témoin de la considération attachée aux arts utiles, à ces arts dont l'exercice fait son occupation et doit faire son bonheur. »

Quel sentiment profond de ce que j'appellerai la majesté du travail dans les paroles de ce ministre, et quel magnifique hommage rendu aux travailleurs, qui sont les soldats de la fortune publique, mais que la vanité des castes privilégiées avait si souvent, jusque-là, enveloppés d'un stupide mépris! Achevons la lecture de cette circulaire si intéressante à tous les points de vue, et d'un si utile enseignement.

« Les conditions exigées des Français industrieux, pour être admis à cette espèce de concours, se réduisent aux suivantes :

« 1° Justifier de leur qualité par la présentation de leur patente;

« 2° N'exposer en vente que des produits de leur industrie.

« Sauf ces conditions, tout manufacturier ou fabricant français qui se sera fait inscrire avant le 26 fructidor[1] dans les bureaux de la quatrième division du ministre de l'intérieur, rue Dominique, n° 238, bureau des arts et manufactures, sera admis à l'exposition, et obtiendra un local gratuit pour le temps de sa durée.

« Il aura l'attention d'indiquer non-seulement ses noms, celui de sa fabrique et du département où elle est établie, mais encore l'espèce de produits manufacturés ou industriels qu'il destine à l'exposition.

« Comme le local, à raison du nombre des concurrents, ne peut avoir une très-grande étendue, j'espère que les fabricants ne présenteront que ce qu'ils ont de plus parfait; nul art ne sera excepté.

« Les fabricants qui n'habitent point Paris ou ses environs, et qui voudront concourir, vous remettront leur inscription, que vous m'adresserez sur-le-champ.

« Il sera publié une liste de ceux qui seront admis à l'exposition. Je vous invite, Citoyens, à donner à cette annonce la plus grande et la plus prompte publicité. Je n'ai pas besoin d'exciter votre zèle pour l'exécution de cette idée.

« Tous les départements doivent être jaloux de concourir à cette fête de l'Industrie nationale, et faire leurs efforts pour qu'elle devienne, tous les ans, plus riche et plus brillante. Les Français ont étonné l'Europe par la rapidité de leurs exploits guerriers, ils doivent s'élancer avec la même ardeur dans la carrière du commerce et des arts de la paix.

« Salut et fraternité.

« FRANÇOIS (de Neufchâteau). »

1. 12 septembre.

Une seconde circulaire du ministre de l'intérieur prévenait les fabricants et manufacturiers qui désiraient concourir à l'exposition que le terme du 26 fructidor, précédemment fixé pour la clôture des inscriptions, serait prorogé jusqu'au 29 inclusivement. Jusqu'à cette époque, tout Français exerçant un art ou une industrie quelconque était admis à se faire inscrire dans les bureaux de la quatrième division du ministère de l'intérieur, rue Dominique, nº 238, afin d'obtenir un local *gratuit* dans le lieu de l'exposition, et de faire partie des artistes et fabricants sur lesquels devait porter le choix du jury.

Depuis la fête de la Fédération, fête sans pareille, nous apprend Dulaure dans ses *Esquisses historiques des principaux événements de la Révolution française*, jamais il ne s'en était vu une aussi brillante que celle de 1798. Au bas et à l'ouest du tertre appelé *l'autel de la patrie*, fut construit un quartier percé de plusieurs rues bordées de boutiques et de magasins où se trouvèrent exposés les produits de l'industrie française. Ces boutiques n'étaient pas nombreuses, et, malgré les efforts de François, de Neufchâteau, *cent six exposants* seulement répondirent à son appel. Mais, en ordonnant l'exécution d'un projet si utile aux progrès des arts industriels, le Directoire exécutif ne s'était pas dissimulé que le temps ne permettrait pas de donner à cette solennité toute l'étendue et tout l'ensemble dont elle était susceptible. En effet, le plus grand nombre des villes de France, à cette époque où la vapeur n'avait pas encore si merveilleusement abrégé les distances, où les routes étaient mal entretenues, et les transports longs, difficiles et coûteux, n'apprirent que trop tard la nouvelle de ce bienfait industriel pour pouvoir en profiter. Ce que François, de Neufchâteau, avait voulu, c'était inaugurer l'exécution d'une grande et féconde idée, c'était, comme il l'a dit lui-même, mettre les arts utiles à leur place, en les vengeant de l'espèce d'avilissement auquel ils avaient été condamnés sous le despotisme.

« Une nouvelle ère, écrit avec enthousiasme ce ministre dans une troisième circulaire, est commencée pour ces arts nourriciers, les premiers de tous chez un peuple qui a fait de leur étude une condition essentielle à l'exercice de ses droits civils et politiques. Déjà tous les départements ont applaudi à l'idée conçue par le gouvernement de lier le triomphe paisible des manufactures nationales aux triomphes guerriers dont nos fêtes retracent une image si touchante. On a vu, avec un enthousiasme qui présage les plus brillants succès, s'ouvrir une sorte de concours où les productions de l'industrie française dans tous les genres étaient offertes aux regards de la nation et désignées à la reconnaissance..... Cette première exposition a rempli, en effet, de la manière la plus

heureuse, les vues fraternelles du Directoire exécutif. Lisez avec attention le catalogue des produits exposés, avec le jugement du jury qui se trouve à la suite, et vous vous convaincrez que l'industrie française, prise au dépourvu, sans avoir eu le temps de préparer ses moyens et de développer ses ressources, a *honoré* le génie national par des productions qui peuvent exciter l'envie des étrangers; vous verrez que cette première exposition, conçue et exécutée à la hâte, incomplétement organisée, est réellement une première campagne, une campagne désastreuse pour l'industrie anglaise, et glorieuse pour la République. C'est à vous, citoyens, de féconder le germe précieux d'émulation que le gouvernement vous confie; c'est à vous d'électriser les artistes de votre arrondissement, et de les pénétrer de l'intérêt que le gouvernement attache aux travaux des arts, à ces travaux vraiment populaires dont la perfection et l'activité ont une si puissante influence sur la richesse et le bonheur des nations. Qu'ils sachent par vous que la gloire n'attend pas moins l'artiste ingénieux, dont l'industrie met à contribution les nations étrangères, que le guerrier intrépide qui les soumet par ses armes et par son courage; qu'ils se persuadent enfin que nos manufactures sont les arsenaux d'où doivent sortir les armes les plus funestes à la puissance britannique. »

Ainsi que l'avait annoncé le programme officiel, les jeux divers et les cérémonies qui composèrent la fête, tels que joute sur l'eau, luttes, promenades triomphales, courses à pied, à cheval, en chars, expériences aérostatiques, banquets, feux d'artifice, proclamation du nom des citoyens qui, par des actions héroïques, par des découvertes utiles ou par des succès dans les beaux-arts, avaient bien mérité de la patrie, et aussi de ceux qui, durant l'année, avaient exposé leur vie pour sauver celle de leurs concitoyens, etc., etc., tous ces jeux et toutes ces cérémonies furent précédés de *cinq jours* d'exposition. L'ouverture s'en fit solennellement par le ministre qui en avait été l'heureux instigateur, et il prononça, à cette occasion, un discours admirable dont nous détacherons quelques fragments utiles à rappeler. Au milieu de l'enceinte occupée par l'exposition, et dont les portiques, au nombre de *soixante-huit*, étaient illuminés chaque soir, un orchestre nombreux exécutait, chaque soir aussi, pendant une heure, les plus belles pages instrumentales des compositeurs en vogue. Le quatrième jour, à quatre heures de l'après-midi, les membres du jury désignés par le gouvernement parmi les plus célèbres manufacturiers et savants dans les arts industriels, se rassemblèrent au Champ-de-Mars, parcoururent les portiques, visitèrent les objets exposés et désignèrent, — tardivement peut-être, mais certainement consciencieusement et avec la plus entière indépendance, — ceux qui lui parurent les plus dignes d'être honora-

blement cités comme des modèles de l'industrie française. Ces objets furent séparés des autres et exposés le jour suivant dans le temple de l'Industrie, élevé au milieu de l'enceinte et ouvert de tous côtés. Enfin, le cinquième jour complémentaire, veille de la fête, à huit heures du soir, des salves d'artillerie se firent entendre près le palais directorial, et à neuf heures, après de nouvelles salves, six cents fusées volantes partirent à la fois de la place construite sur le grand éperon de Pont-Neuf. A ce signal, de grosses masses de feu apparurent sur les fonds, sur les dômes les plus élevés et sur les télégraphes, qui n'étaient pas encore des télégraphes électriques.

La musique n'a figuré dans cette solennité que comme un complément indispensable à toute fête. A l'arrivée du cortége, le Conservatoire, fondé par cette même république, exécuta un chant triomphal, et, après que le président du Directoire eut prononcé un discours, on entendit le chant du premier vendémiaire, paroles de Chénier, musique de Martini. Nous voyons aussi que, dans la liste de ceux qui, à cette occasion, obtinrent des brevets d'invention, figurent avec Firmin Didot, graveur à Paris (brevet de 15 ans pour la composition de formats stéréotypes), Erard frères, à Paris (brevet de 15 ans pour leurs harpes d'une forme nouvelle).

En consultant les noms des artistes manufacturiers qui composaient les 106 exposants de cette première exposition, on est étonné de n'y voir figurer aucun fabricant d'instruments de musique, pas même les frères Erard. Deux horlogers, Breguet et Lemaire, exposent seuls, le premier un chronomètre musical, le second une pendule à jeu de flûte et une boite à carillon. C'est tout en fait de musique, et c'est vraiment bien peu.

Douze exposants dont on trouvera les noms et qualités dans une brochure historique de M. A. Chevrier [1], avec les noms et qualités des autres industriels qui prirent part à ce premier tournoi du travail en France, obtinrent du jury une médaille d'or du poids de 120 grammes, portant sur sa face : « Encouragement et récompense à l'industrie ». La figure emblématique de la République française, debout, coiffée du bonnet de la liberté, et tenant de la main gauche des couronnes, place la main droite sur un jeune homme portant un caducée, et tenant à la main droite un gouvernail; derrière lui des attributs agricoles. Un peu plus loin, derrière la figure de la République, un coq et un autel

1. A Chartres, chez l'auteur.

sur lequel on lit : An VII. Le revers de la médaille n'a aucune légende. Une couronne de lauriers orne seule la place restée libre pour recevoir le nom de l'exposant lauréat.

A côté des douze médaillés, le jury désigna dix-huit exposants qui furent *honorablement distingués*. Le jury remarqua aussi favorablement plusieurs autres industriels, et paya un tribut d'éloges aux fabriques du Creuzot et du Gros-Caillou.

Il est extrêmement intéressant de voir dans quels termes le premier jury de la première des expositions industrielles a rédigé son rapport, remis au ministre de l'intérieur dès le cinquième jour complémentaire. Les rapporteurs sont plus longs aujourd'hui à nous rendre compte des travaux du jury; mais tout se faisait si rapidement en ce temps-là ! Lisons ce document, très-court d'ailleurs, et que ce modeste jury intitule modestement *procès-verbal* [1] :

« Les citoyens composant le jury national établi pour l'examen des produits de l'industrie française, en vertu de la décision du ministre de l'intérieur du 29 fructidor an VI, se sont réunis au lieu de l'exposition publique le cinquième jour complémentaire, à dix heures du matin, et ont procédé à cet examen avec le zèle et l'impartialité qui convenaient à la mission auguste qu'ils étaient appelés à remplir.

« Ils ont cru devoir distinguer dans les productions du génie trois genres de mérite d'après lesquels la société les classe toutes : en conséquence, ils se sont bien gardés de confondre et de peser dans la même balance les fruits de l'invention, les résultats du perfectionnement et les monuments de l'utilité publique.

« Ils ont cru que le premier caractère du mérite d'un ouvrage est dans l'invention; que le premier titre à la reconnaissance publique est le degré d'utilité, et que le perfectionnement, qui peut supposer le même talent, ne présente pas pour cela les mêmes droits aux récompenses nationales.

« Ils n'ont pas pu se refuser à accueillir avec un sentiment de prédilection toutes les productions qui peuvent être offertes en parallèle avec les produits analogues de l'industrie anglaise; et ce n'est pas sans éprouver, avec une vive émotion, le sentiment d'un orgueil patriotique, qu'ils ont vu présenter au concours, par des artistes français, des aciers, des limes, des cristaux, des

1. Le jury se composait des citoyens Darcet, membre de l'Institut national; Mollard, membre du Conservatoire des arts et métiers; Chaptal, membre de l'Institut national; Vien, peintre, membre de l'Institut national; Gillet-Laumont, membre du Conseil des mines; Duquesnoy, de la Société d'agriculture du département de la Seine; Moitte, sculpteur, membre de l'Institut national; Ferdinand Berthoud, horloger, membre de l'Institut national; Gallois, homme de lettres à Auteuil, associé à l'Institut national.

poteries, des toiles peintes, que nous pouvons offrir à nos rivaux comme des motifs pour eux d'une juste et inquiète jalousie.

« Ils conviendront encore qu'ils n'ont pu se défendre du même sentiment, lorsqu'ils n'ont trouvé dans les fabriques de leurs voisins absolument rien de comparable aux produits étonnants de Sèvres, de Versailles, des Didot, des Breguet, des Lenoir, des Dihl et Guerhard.

« Les citoyens composant le jury, remplis d'estime et de reconnaissance pour les nombreux artistes qui honorent la nation, n'ont éprouvé qu'un seul regret: c'est celui de se voir contraints par le règlement de borner leurs choix, et de limiter leurs suffrages sur une seule partie des produits nombreux qui avaient mérité leur approbation : ils espèrent néanmoins qu'en s'acquittant de cette partie pénible de leurs fonctions, leur jugement sera celui du public et de tous les artistes.

« Ils eussent désiré que le temps eût permis à tous les citoyens inscrits d'exposer les produits de leur industrie pour les soumettre à l'examen du jury, et ils ont à regretter, surtout que les citoyens Boyer-Fonfrède, dont les étoffes en coton rivalisent avec les plus belles de l'Angleterre; Didot jeune, si avantageusement connu par ses superbes éditions et la fabrication de son papier vélin ; Larochefoucault, distingué dans le genre de fabrique en cotonnade qu'il a formé; Delaître, à qui la filature des cotons doit une partie de ses progrès, et autres artistes dont les ouvrages ont obtenu une réputation justement méritée, n'aient pas pu concourir.

« Le jury n'a pas cru devoir admettre au concours les fabriques nationales de Versailles et de Sèvres, attendu que les encouragements qu'elles reçoivent du gouvernement leur donnent des moyens qu'il est difficile à des particuliers de réunir : il s'est borné à rendre une justice méritée aux superbes et nombreux produits qu'elles ont présentés à l'exposition.

« Le jury proclame avec confiance le jugement qu'il a porté, parce qu'il le regarde bien moins comme une récompense exclusivement acquise aux artistes qui ont paru mériter une distinction, que comme un titre d'encouragement et de reconnaissance pour tous ceux qui ont concouru; il espère donc que l'industrie française va commencer une nouvelle ère, à dater des cinq jours complémentaires de l'an VI, et que cette institution, à jamais mémorable, en présentant annuellement aux artistes des juges et rivaux, échauffera l'émulation, nourrira le bon goût, étouffera l'intrigue et prouvera à toutes les nations que si les arts sont l'apanage, la gloire et la force d'un gouvernement libre, ce gouvernement en est, à son tour, le plus ferme soutien. »

Reportons-nous par l'imagination au premier vendémiaire, et assistons à l'inauguration de cette chétive exposition de l'industrie nationale, qui ne fut rien si on ne tient compte que du nombre des exposants et des produits exposés, qui est un événement immense quand on la juge au point de vue moral et des tendances par lesquelles les

peuples modernes se sont manifestés depuis qu'ils ont acquis avec leur indépendance tous leurs moyens d'action.

Il est dix heures du matin et le ministre de l'intérieur traverse le Champ-de-Mars, se dirigeant vers le lieu de l'exposition. La marche s'effectue dans l'ordre suivant :

1° L'école des trompettes ;

2° Un détachement de cavalerie ;

3° Deux pelotons d'appariteurs;

4° Des tambours ;

5° Une musique militaire à pied ;

6° Un peloton d'infanterie ;

7° Les hérauts ;

8° Le régulateur de la fête ;

9° Les artistes inscrits pour l'exposition ;

10° Le jury, dont nous avons fait connaître la composition à la page précédente :

11° Le bureau central;

12° Le ministre de l'intérieur ;

13° Un peloton d'infanterie.

Qu'on se figure, massés sur le parcours du cortége, le peuple de Paris, toujours si avide de fêtes et de représentations, et si grandement intéressé par ce spectacle d'un nouveau genre.

Le ministre et le cortége ont fait le tour de l'enceinte consacrée à l'exposition ; et, comme le temple à l'industrie n'avait pu être terminé en temps utile, le ministre se plaça sur le tertre du Champ-de-Mars. D'une voix à la fois calme et ardente, il harangue en ces termes le peuple au milieu d'un silence solennel :

« Citoyens,

« Ils ne sont plus ces temps malheureux où l'industrie enchaînée osait à peine produire le fruit de ses méditations et de ses recherches; où des règlements désastreux, des corporations privilégiées, des entraves fiscales, étouffaient les germes précieux du génie ; où les arts, devenus en même temps les instruments et les victimes du despotisme, lui aidaient à appesantir son joug sur tous les citoyens, et ne parvenaient au succès que par la flatterie, la corporation et les humiliations d'une honteuse servitude.....

« O vous qui douteriez encore des avantages inestimables d'un gouvernement libre, fondé sur la vertu et l'industrie, parcourez tous les départements qui s'honorent d'appartenir à la grande nation ; comparez les produits de leur agriculture avec ceux qu'ils donnaient sous l'influence du despotisme ; comptez

les *ateliers* nombreux qui se sont élevés du sein des orages, et même sans espoir apparent de succès, et dites-nous ensuite si la richesse du peuple n'est pas une conséquence nécessaire de la liberté. Dites-nous, si vous le pouvez, quelles sont les bornes de l'industrie française, lorsqu'elle pourra se livrer à toute son énergie, lorsque les canaux du commerce seront rouverts, lorsqu'elle se verra ombragée par l'olivier de la paix.

« La paix ! ce mot chéri, retentit dans tous les cœurs ; mais si le gouvernement ne néglige aucun moyen de vous la procurer, en conciliant la gloire de la nation et les intérêts de l'humanité ; s'il est convaincu que la prospérité de la République doit avoir pour base l'agriculture, les manufactures et le commerce, il vous appartient peut-être plus qu'à lui, artistes républicains, de hâter le moment où vous pourrez jouir de ses bienfaits. »

Je voudrais que le cadre de cet ouvrage, borné aux seules choses de la musique, me permît de reproduire en entier cet admirable discours, qui est tout un programme constamment suivi par toutes les nations depuis qu'il a été posé par la France, et dont l'Exposition de 1867 est le couronnement merveilleux.

Je passe donc sur certaines parties plus particulièrement politiques, pour relire avec vous la fin de cette harangue, où l'art et les artistes trouvent une voix inspirée qui les salue, un justicier qui les élève au rang qu'ils ont conquis dans la société, un vengeur qui flagelle ceux qui les avaient systématiquement méconnus et repoussés.

« ..... Il manquait peut-être un point central à votre émulation ; l'industrie, en dispersant ses produits sur la surface de la République, ne mettait pas les artistes à portée d'établir des comparaisons qui sont toujours dans les arts une source de perfectionnements ; d'ailleurs, le gouvernement lui-même pouvait craindre de laisser dans une obscurité décourageante les talents distingués qui honorent les départements les plus éloignés du lieu de sa résidence.

« C'est pour procurer aux artistes le spectacle nouveau de toutes les industries réunies, c'est pour établir une émulation *bienfaisante*, c'est pour remplir l'un de ses devoirs les plus sacrés, pour apprendre à tous les citoyens que la prospérité nationale est inséparable de celle des arts et des manufactures, que le gouvernement a approuvé la réunion touchante à l'inauguration de laquelle il m'a chargé de présider aujourd'hui, et qu'il en a fixé l'époque à celle de la fondation de la République. Ce spectacle en effet est bien vraiment républicain ; il ne ressemble point à ces pompes frivoles dont il ne reste rien d'utile.

« Les artistes auront enfin une occasion éclatante de se faire connaître, et l'homme de mérite ne courra plus les risques de mourir ignoré, après *quarante ans de travaux*.

« Tous les citoyens vont s'instruire et jouir à la fois, en venant contempler ici l'exposition annuelle des fruits de l'industrie française. Les savants, les

hommes de lettres, viendront étudier eux-mêmes le progrès de nos arts; ils auront enfin une base pour asseoir la technologie ou la théorie instructive des arts et des métiers.

« Cette science était presque entièrement ignorée quand l'*Encyclopédie* en traça la première ébauche. Ce sont des écrivains français qui ont jeté les fondements de cette étude intéressante. Il est réservé à la France d'en réunir tout le système et d'en faire un objet d'enseignement public: peu de connaissances humaines sont plus dignes de cet honneur.

« En effet, la technologie ouvre à l'esprit un champ bien vaste. L'économie rurale, la minéralogie pratique, tirent du sein de la nature des matières premières que les arts et métiers savent approprier à l'usage des hommes et aux divers besoins de la société. Ces besoins sont la nourriture, le vêtement, le logement; mais les arts ne s'en tiennent pas à ce qui pourrait être strictement nécessaire pour y pourvoir à la rigueur. S'ils s'étaient bornés là, la vie humaine aurait été bien triste et bien sauvage. Pour mieux répondre à nos désirs et pour nous rendre heureux par nos propres besoins, les arts étendent leur carrière, ils embellissent leurs produits, ils mettent tour à tour à contribution les trois règnes de la nature et les quatre parties du monde, ils joignent l'élégance à la commodité, et nos jouissances varient, et nos goûts sont flattés, en même temps que nos besoins se trouvent satisfaits.

« Ces arts, que l'idiome de l'ancien régime avait cru avilir en les nommant *arts mécaniques*, ces arts, abandonnés longtemps à l'instinct et à la routine, sont pourtant susceptibles d'une étude profonde et d'un progrès illimité. Bacon regardait leur histoire comme une branche principale de la philosophie. Diderot souhaitait qu'ils eussent leur Académie; mais que le despotisme était loin d'exaucer son vœu, qu'il était loin de le comprendre! Il n'envisageait dans les arts que des esclaves d'un vain luxe, et non des instruments du bonheur social. Aussi, la plupart de ces arts sont restés dans l'enfance parce qu'on les a méprisés; cependant l'industrie est fille de l'invention et sœur du génie et du goût: si la main exécute, l'imagination invente et la raison perfectionne. Les arts les plus communs, les plus simples en apparence, s'éclairent au foyer de la lumière des sciences; et les mathématiques, la physique, la chimie, le dessin, appliqués aux arts et metiers, doivent guider leurs procédés, améliorer leurs machines, simplifier leurs formes et doubler leurs succès en diminuant leur main-d'œuvre.

« Ah! rendons enfin aux artistes la justice qui leur est due; que les arts nommés libéraux, bien loin d'affecter sur les autres une injuste prééminence, s'attachent désormais à les faire valoir! Que l'éducation publique fasse connaître à nos enfants la pratique et la théorie des arts les plus utiles, puisque c'est de leur exercice que notre constitution fait sagement dépendre l'admission des jeunes gens au rang de citoyens [1]! Que, tous les ans, ce temple ouvert à l'industrie par les mains de la liberté reçoive de nouveaux chefs-d'œuvre! Qu'une

1. Les jeunes gens ne peuvent être inscrits sur le registre civique s'ils ne prouvent qu'ils savent lire, écrire et exercer une profession mécanique.

émulation active, animant à la fois tous les points de la République, engage les artistes, les fabricants en tous les genres, à venir disputer l'honneur de voir distinguer leurs ouvrages et d'entendre leur nom retentir dans la fête auguste qui ouvre solennellement l'année républicaine! Que, pour mériter ces honneurs, ils tâchent à l'envi de perfectionner les produits de leur industrie; qu'ils s'efforcent de leur donner le caractère simple, la beauté des formes antiques et un fini plus précieux, un lustre plus parfait encore que celui dont se vantent avec tant d'affectation les manufactures anglaises! Français régénérés, vous avez à la fois des modèles à surpasser et des rivaux à vaincre! Si les nations les plus libres sont nécessairement les plus industrieuses, à quel degré de gloire et de prospérité ne s'élèveront pas les arts vraiment utiles chez un peuple qui a voulu qu'on ne pût être citoyen sans exercer un de ces arts, et avec un gouvernement qui s'honore lui-même de l'éclat qu'il se plaît à répandre sur eux!

« Le Directoire exécutif a vu avec peine que le temps n'ait pas permis, cette année, de donner à cette cérémonie intéressante l'appareil et la solennité dont elle est susceptible; mes yeux cherchent en vain, dans cette enceinte, les produits de l'industrie d'un grand nombre de départements qui à peine ont pu recevoir l'annonce de ce concours nouveau dans les fastes politiques de l'Europe. Mais si cette idée vraiment patriotique a pu exciter quelques regrets parmi ceux qui sont dans l'impossibilité de concourir à son exécution; si ceux même qui sont assez heureux pour y concourir regrettent de n'avoir pas été prévenus plus tôt, et de ne pas offrir à l'estime publique des produits plus parfaits, le but du gouvernement est rempli. L'an septième de la République montrera, dans son cours, tout ce que peut l'émulation sur un peuple libre et ami des arts.

« Vous qui les cultivez avec tant de succès, secondez les efforts constants d'un gouvernement paternel; vos intérêts sont les siens; les arts ne peuvent régner qu'avec la liberté; vous êtes les ennemis les plus dangereux pour les ennemis de la République; les victoires de l'industrie sont des victoires immortelles.

« Réunissez donc tous vos moyens, toute votre activité pour présenter à l'Europe étonnée, à la fin de l'année qui va s'ouvrir, le spectacle le plus imposant et le plus auguste que puisse donner un peuple civilisé. Que, dès le mois de messidor, il parvienne de tous les départements des échantillons de toutes les espèces d'industries, que le gouvernement soumettra à l'examen d'un jury, et qui ne seront admis à l'Exposition qu'après cet examen. Que cette admission soit déjà un honneur dont les manufacturiers soient jaloux, et que les couronnes décernées ensuite le 1er vendémiaire par le Directoire exécutif soient la récompense la plus flatteuse à laquelle un républicain puisse aspirer!

« Pour moi, citoyens, celle qui touche le plus mon cœur, celle qui excite toute ma sensibilité, je la trouve dans la mission honorable qui m'est aujourd'hui confiée par le Directoire, et si j'ai pu vous pénétrer de ses véritables sentiments et de sa bienveillance pour les arts, si j'ai pu vous inspirer ceux qui m'animent, si j'ai pu augmenter encore et éclairer votre amour pour la République, ce jour sera le plus beau de ma vie. »

Quand une idée juste et féconde se manifeste chez un peuple comme

la France, elle devient bientôt le phare lumineux qui éclaire tous les autres peuples. L'idée de concentrer sur un point du territoire les différents produits du pays, pour que chacun puisse juger d'un coup d'œil les efforts de tous et en profiter, fut une idée lumineuse. L'année qui suivit la première exposition eut aussi son exposition publique, à laquelle concoururent 220 exposants de 38 départements. On distribua des médailles d'or, d'argent et de bronze; des mentions honorables furent accordées, et on rappela les récompenses décernées en l'an VI.

L'impulsion était donnée, et il est curieux de voir, dans un aperçu chronologique et statistique sur les expositions de l'industrie, dû à M. Lavielle de Lameillère, avec quelle rapidité cette idée se propagea sur toute la terre.

A l'exposition de 1801, la musique n'est encore représentée que par des pendules à jeux de flûtes et des boîtes à carillon de l'horloger Lemaire. Toutefois, et comme se rattachant à cet art, on y voyait aussi des spécimens d'impression musicale en caractères mobiles dus à M. Olivier.

En 1802, deux luthiers entrent dans l'arène, MM. Reisse, de Strasbourg, et Nicolas, de Mirecourt. M. Olivier reparaît avec ses caractères mobiles, et M. Bouvier expose aussi de la musique imprimée typographiquement.

Une seule exposition a lieu sous le règne de Napoléon Ier; elle date de 1806. Les produits de l'art musical se sont enhardis. D'assez nombreux instruments s'y trouvent classés, et plusieurs d'entre eux sont récompensés.

A partir de 1819, les expositions industrielles deviennent de plus en plus fréquentes dans notre pays, et l'étranger nous imite en stimulant par les mêmes moyens son industrie nationale. Dans tous les États européens, des expositions ont lieu jusqu'en 1851, où Londres, élargissant le cadre des fêtes du travail, fait un appel à toutes les nations indistinctement. La France ne voulut pas rester en arrière de l'Angleterre, et, en 1855, Paris vit la seconde exposition universelle qui ait eu lieu. Ce fut le tour de l'Angleterre en 1862, et nous arrivons ainsi au plus brillant des congrès industriels, à l'exposition universelle de 1867.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867.

RÈGLEMENT GÉNÉRAL.

Depuis l'inauguration des expositions industrielles, les exposants ont mis leurs produits au concours, et les récompenses décernées par tous les jurys ont toujours eu le caractère de prix de concours. En dehors de ces prix et du classement des lauréats sur les listes,—classement qui indique les nuances dans l'ordre des mérites reconnus par les jurys, — les faveurs dont certains exposants ont été l'objet à toutes les expositions de la part des divers souverains ne sauraient être considérées comme des prix d'exposition, et il est important qu'il ne puisse se produire aucune confusion à cet égard. Un monarque est toujours libre de conférer ses ordres honorifiques à celui qu'il juge en être digne par une raison ou par une autre, et sans qu'il soit tenu de motiver son choix; il n'en est point ainsi du jury, qui ne peut et ne doit juger que de la valeur des produits exposés (tout en tenant compte des antécédents de l'exposant, de l'importance de sa maison, etc.), et motive ses jugements dans un rapport détaillé. Nous croyons donc indispensable de reproduire ici, dans son entier, le règlement officiel fixant la nature des récompenses pour l'Exposition universelle de 1867, et organisant les jurys chargés de les départir. Ce règlement, délibéré par la commission impériale le 7 juin 1866, a été approuvé par décret impérial du 9 juin de la même année.

TITRE PREMIER.

DISPOSITIONS GÉNÉRALES.

ARTICLE 1er.— Une somme de huit cent mille francs (800,000 fr.) est consacrée aux récompenses qui doivent être décernées à l'occasion de l'Exposition universelle de 1867.

ART. 2. Il est institué un jury international chargé d'attribuer les récompenses.

Le jury international est composé de six cents membres, répartis entre les différentes nations, d'après la proportion des surfaces occupées par les produits de chacune d'elles.

Le résultat de la répartition est indiqué par les tableaux A et B annexés au présent règlement.

ART. 3. Les membres français du jury international des récompenses sont nommés par la commission impériale.

Les membres étrangers sont désignés respectivement par la commission nationale de chaque pays.

Toutes les nominations doivent être faites avant le 1er décembre 1866.

La commission impériale, après s'être concertée avec les diverses commissions étrangères, répartit les membres du jury entre les classes.

ART. 4. — Le jury international doit accomplir ses travaux du 1er avril au 14 mai 1867.

Toutefois, en ce qui concerne les classes 52, 67 à 88 et 95[1], les opérations du jury se poursuivront pendant toute la durée de l'exposition.

ART. 5. — La distribution solennelle des récompenses est fixée au 1er juillet 1867.

TITRE II.

DISPOSITIONS SPÉCIALES CONCERNANT LE GROUPE DES ŒUVRES D'ART.

ART. 6. — Les récompenses mises à la disposition du jury international, pour les œuvres d'art, sont réglées comme suit :

17 Grands prix, chacun d'une valeur de.	2,000 fr.
32 Premiers prix, chacun d'une valeur de.	800
44 Deuxièmes prix, chacun d'une valeur de.	500
46 Troisièmes prix, chacun d'une valeur de. . . .	400

ART. 7. — Les récompenses instituées à l'article 6 sont réparties comme il suit entre les quatre sections des beaux-arts qui correspondent aux classes du 1er groupe.

1re SECTION. — Classes 1 et 2 réunies : 8 grands prix, 15 premiers prix, 20 deuxièmes prix, 24 troisièmes prix.

2e SECTION. — Classe 3 : 4 grands prix, 8 premiers prix, 12 deuxièmes prix, 12 troisièmes prix.

3e SECTION. — Classe 4 : 3 grands prix, 6 premiers prix, 8 deuxièmes prix, 6 troisièmes prix.

4e SECTION. — Classe 5 : 2 grands prix, 3 premiers prix, 4 deuxièmes prix, 4 troisièmes prix.

ART. 8. — Le jury pour le groupe des œuvres d'art comprend soixante-trois membres.

La proportion numérique des membres français et étrangers, dans chacune des quatre sections, est indiquée par le tableau A annexé au règlement.

1. Classe 52 : Moteurs, générateurs et appareils mécaniques spécialement adaptés aux besoins de l'exposition. — Classes 67 à 73 : 7e groupe, Aliments à divers degrés de préparation. — Classes 74 à 82 : 8e groupe, Produits vivants et spécimens d'établissements de l'agriculture. — Classes 83 à 88 : 9e groupe, Produits vivants et spécimens d'établissements de l'horticulture. — Classe 95 : Instruments et procédés de travail spéciaux aux ouvriers chefs de métier.

Les membres français des quatre sections sont nommés par la commission impériale parmi les membres du jury d'admission. Ils seront choisis, en nombre égal, sur chacune des trois listes qui auront concouru à la formation de ce jury, institué conformément à la décision du 12 mai 1866.

Les exposants ayant accepté les fonctions de membre du jury international pour les œuvres d'art ne sont pas exclus du concours pour les récompenses.

Chacune des quatre sections est présidée par un de ses membres, choisi par la commission impériale. Deux des présidents sont Français.

Art. 9. — Les quatre sections peuvent se réunir pour proposer, s'il y a lieu, des modifications à la répartition des récompenses, telle qu'elle est établie à l'article 7.

La commission impériale désigne un de ses membres pour présider les quatre sections réunies.

TITRE III.

DISPOSITIONS SPÉCIALES CONCERNANT LES NEUF GROUPES DES PRODUITS DE L'AGRICULTURE ET DE L'INDUSTRIE.

Art. 10. — Les récompenses mises à la disposition du jury international, pour les produits de l'agriculture et de l'industrie, sont réglées comme suit :

Grands prix et allocations en argent d'une valeur totale de deux cent cinquante mille francs (250,000 fr.);
Cent médailles d'or d'une valeur de mille francs chacune;
Mille médailles d'argent;
Trois mille médailles de bronze;
Cinq mille mentions honorables, au plus.

Toutes les médailles ont le même module.

Art. 11. — Les grands prix sont destinés à récompenser le mérite des inventions ou des perfectionnements qui ont apporté une amélioration considérable dans la qualité des produits ou dans les procédés de fabrication.

Art. 12. — L'attribution des récompenses instituées à l'article 10 pour les neuf groupes de l'agriculture et de l'industrie résulte des opérations successives de *jurys de classe*, de *jurys de groupe* et d'un *conseil supérieur*.

Art. 13. — La proportion numérique des membres français et étrangers, dans chacun des *jurys de classe*, est fixée par le tableau A annexé au présent règlement.

Art. 14. — Chaque *jury de classe* se réunit à partir du 1er avril 1867.

Dans sa première réunion, il nomme un président, un vice-président et un secrétaire. Il nomme ultérieurement un rapporteur, dont l'élection doit avoir lieu avant le 10 avril.

Art. 15. — Les *jurys de classe* peuvent s'adjoindre des associés ou des experts choisis soit parmi les autres classes du jury international, soit en dehors de ce

jury : dans ce dernier cas, la nomination de l'associé ou de l'expert doit être approuvée par la commission impériale.

Art. 16. — Les exposants qui ont accepté les fonctions de membres du jury international sont, par ce seul fait, mis hors de concours pour les récompenses.

Les exposants adjoints à un *jury de classe*, à titre d'associés ou d'experts, sont également exclus du concours, en ce qui concerne les produits de la classe où ils sont appelés à donner leur avis.

Toutefois la commission impériale se réserve d'autoriser certaines exceptions aux exclusions mentionnées dans les paragraphes précédents.

Art. 17. — Les commissions étrangères sont invitées à désigner, auprès de chacun des *jurys de classe*, des délégués chargés de fournir tous les renseignements de nature à éclairer le jury, en ce qui touche les exposants de leur pays. Le domicile de ces délégués devra être notifié à la commission impériale avant le 20 mars 1867.

Les mêmes fonctions, pour la section française, sont remplies auprès de chaque *jury de classe* par le comité d'admission correspondant.

Art. 18. — Du 1er au 14 avril, chaque *jury de classe* des groupes 2, 3, 4, 5, 6 et 10 procède à l'examen des produits, et fait, sans distinction de nationalité, le classement des exposants qui lui paraissent dignes de récompenses.

Le *jury de classe* dresse ensuite la liste des exposants qui, par application de l'article 16, se trouvent mis hors de concours, et propose les exceptions qu'il juge nécessaires.

Il classe enfin, sans distinction de nationalité, les collaborateurs, contre-maîtres et ouvriers qu'il croit devoir signaler, soit pour des services rendus à l'agriculture ou à l'industrie, soit pour leur participation à la production d'objets remarquables figurant à l'exposition.

Les listes de classement, revêtues de la signature des membres qui ont pris part au travail, seront déposées par le rapporteur au commissariat général, au plus tard le 14 avril 1867.

Les *jurys de classe* des classes 52 et 95 fournissent seulement les renseignements nécessaires pour fixer le nombre des récompenses qu'il convient d'attribuer à ces classes, et proposent les associés qui doivent les seconder pour l'examen permanent que réclame la nature des objets exposés.

Si un *jury de classe* n'avait pas présenté, le 14 avril, les listes indiquées ci-dessus, la commission impériale pourvoirait d'office à l'établissement de ces listes.

Art. 19. — Du 1er au 14 avril, chaque *jury de classe* des groupes 7, 8 et 9 dresse la liste des associés dont il demande l'adjonction pour l'examen successif des produits pendant la durée de l'exposition, et fournit les renseignements nécessaires pour fixer le nombre des récompenses.

Art. 20. — Les présidents et rapporteurs des *jurys de classe* sont les membres des *jurys de groupe*; les présidents sont, en cas d'absence, remplacés par les vice-présidents.

Un président et deux vice-présidents sont nommés, en dehors de ces membres, pour chaque *jury de groupe*.

La répartition des présidents et vice-présidents des *jurys de groupe* entre les

différentes nations est fixée par le tableau B annexé au présent règlement (colonne *b* et *c*).

Conformément à l'article 3, les présidents et vice-présidents français sont nommés directement par la commission impériale; les étrangers sont désignés par les commissions nationales étrangères.

Le secrétaire de chaque *jury de groupe* est nommé par la commission impériale.

ART. 21. — Du 15 au 28 avril, chaque *jury de groupe* des groupes 2, 3, 4, 5, 6 et 10 examine les réclamations qui sont de sa compétence, arrête les listes de classement dressées par les *jurys de classe*, et inscrit en regard de chaque nom la récompense qu'il propose d'accorder. Pour les classes 52 et 95, il arrête seulement le nombre des récompenses.

Il s'adjoint successivement chaque *jury de classe* pour les délibérations qui le concernent. Les membres ainsi adjoints ont voix délibérative.

Ces premières opérations des *jurys de groupe* doivent être terminées, et le résultat doit en être remis au commissariat général le 28 avril au plus tard. Si les travaux ne sont pas achevés dans ce délai, la commission impériale y pourvoit d'urgence.

ART. 22. — Du 15 au 28 avril, chaque *jury de groupe* des groupes 7, 8 et 9 arrête les listes d'associés dressées par les *jurys de classe*, et remet au commissariat général les propositions relatives au nombre de récompenses qu'il convient d'attribuer à chaque classe.

ART. 23. — Les présidents et vice-présidents des *jurys de groupe* sont appelés à constituer le *conseil supérieur* du jury.

La présidence de ce conseil appartient à l'un des vice-présidents de la commission impériale.

Les fonctions de secrétaire sont remplies par le secrétaire et le secrétaire adjoint de la commission impériale.

ART. 24. — Du 29 avril au 5 mai, *le conseil supérieur* répartit entre les divers groupes le nombre total des récompenses.

Le conseil peut, s'il paraît utile d'augmenter le nombre des médailles, proposer à la commission impériale de prélever, à cet effet, 50,000 francs au maximum, sur la somme affectée aux grands prix et aux allocations en argent.

Ces travaux du *conseil supérieur* doivent être terminés le 5 mai au plus tard.

ART. 25. — Un rapport sur l'exposition des produits de l'agriculture et de l'industrie sera publié sous la direction et la surveillance d'un comité dont les membres seront nommés par la commission impériale, sur la proposition du *conseil supérieur*.

ART. 26. — Du 6 au 12 mai, chacun des *jurys de groupe* mentionnés à l'article 21 répartit entre les classes qui le concernent les récompenses fixées par le *conseil supérieur*.

Le résultat de ce travail est remis au commissariat général le 14 mai au plus tard.

ART. 27. — Pendant toute la durée de l'exposition, la commission impériale nomme tous les quinze jours les associés temporaires chargés de seconder les

jurys de classe dans l'examen des produits, procédés ou instruments de travail des classes 67 à 88, présentés à l'exposition pour le concours de la quinzaine correspondante.

Ces associés sont choisis d'après les listes arrêtées conformément à l'article 22.

Dès le second jour de chaque quinzaine, chaque comité temporaire, formé des jurés et des associés, classe les exposants, collaborateurs et ouvriers qu'il juge dignes de récompenses, et les range en quatre catégories, sous les titres : premiers prix, seconds prix, troisièmes prix, mentions honorables, de concours partiel. Cette liste pourra être immédiatement rendue publique.

Art. 28. — Du 15 au 20 octobre, les *jurys de groupe* des groupes 7, 8 et 9, d'après les relevés des prix et des mentions honorables attribués par les comités temporaires, en conformité de l'article précédent, dressent pour chaque classe la liste d'ensemble des exposants, ainsi que celle des collaborateurs et ouvriers, et décernent les récompenses que le *conseil supérieur* a mises à leur disposition.

Le diplôme porte un rappel des prix et mentions que les divers comités temporaires ont attribués au lauréat pendant la durée de l'exposition.

Art. 29. — Les *jurys de classe* des classes 52 et 95 présentent le 20 octobre au plus tard, à la commission impériale, les propositions relatives aux récompenses que le *jury de groupe* leur a réservées.

La commission impériale statue immédiatement sur ces propositions.

TITRE IV.

DISPOSITIONS SPÉCIALES CONCERNANT UN NOUVEL ORDRE DE RÉCOMPENSES.

Art. 30. — Un ordre distinct de récompenses est créé en faveur des personnes, des établissements ou des localités qui, par une organisation ou des institutions spéciales, ont développé la bonne harmonie entre tous ceux qui coopèrent aux mêmes travaux, et ont assuré aux ouvriers le bien-être matériel, moral et intellectuel.

Ces récompenses comprennent : dix prix d'une valeur totale de cent mille francs (100,000 fr.), et vingt mentions honorables.

Un grand prix indivisible de cent mille francs (100,000 fr.) pourra être en outre décerné à la personne, l'établissement ou la localité qui se distinguerait, sous ce rapport, par une supériorité hors ligne.

Art. 31. — Un jury spécial apprécie les mérites qui sont signalés pour cet ordre de récompenses et détermine la quotité des prix et la forme sous laquelle ils sont décernés.

La présidence de ce jury appartient à l'un des vice-présidents de la commission impériale.

Le nombre total des membres est fixé à vingt-cinq, y compris le président.

La répartition entre les diverses nations est fixée dans le tableau B (colonne *e*).

Les fonctions de secrétaire sont remplies par le secrétaire de la commission impériale.

ART. 32. — A défaut de nomination notifié avant le 1er décembre 1866, conformément à l'article 3, la commission impériale choisit les jurés étrangers parmi les personnes accréditées auprès d'elle par les divers gouvernements.

ART. 33. — Le nombre de membres présents nécessaire pour rendre valables les décisions du jury est fixé à dix-huit. Les prix et les mentions honorables sont attribués à la majorité des voix. Le grand prix ne peut être décerné qu'à la majorité des deux tiers.

ART. 34. — Les demandes et documents destinés à signaler, pour le nouvel ordre de récompenses, une personne, un établissement ou une localité, doivent être adressés, avant le 1er décembre 1866, au conseiller d'État, commissaire général.

ART. 35. — Le jury tient une première session le 1er décembre 1866, afin d'arrêter les règles à suivre pour l'instruction des demandes et de commencer leur examen.

ART. 36. — Dans une seconde et dernière session, du 15 avril au 14 mai 1867, le jury arrête définitivement la répartition et la destination des prix. Ces prix sont distribués en même temps que les autres récompenses, le 1er juillet 1867.

Fait et délibéré par la commission impériale, le 7 juin 1866.

Le Ministre d'État, Vice-Président,
Signé : E. ROUHER.

Le Secrétaire,
Signé : E.-B. DE CHANCOURTOIS.

Pour ampliation :
Le Conseiller d'État, Commissaire général,
Signé : F. LE PLAY.

ORGANISATION MUSICALE.

DOCUMENTS OFFICIELS.

Nous avons hâte d'arriver à la partie de l'organisation qui a plus particulièrement trait à la musique. Sans rechercher ici quels furent les inspirateurs des dispositions concernant l'introduction de certains éléments nouveaux, sans rappeler les polémiques ardentes soulevées à ce sujet, polémiques qui n'ont guère prouvé qu'une chose, le zèle généreux dont ceux qui les ont entretenues étaient animés en faveur de l'art, nous reproduirons simplement l'arrêté suivant concernant l'exposition des œuvres musicales. Cet arrêté fut accueilli avec une vive gratitude par le monde musical, non-seulement en France, mais partout à l'étranger, car toutes les nations devaient en bénéficier également.

COMMISSION IMPÉRIALE.

Arrêté concernant l'exposition des œuvres musicales.

Le ministre d'État et des finances, vice-président de la commission impériale,

Vu les demandes adressées par un grand nombre de compositeurs et d'artistes français ou étrangers, tendant à obtenir que les compositeurs de musique trouvent place, comme producteurs, à l'exposition;

Vu la délibération de la commission impériale en date du 7 février 1867;

Considérant qu'il est opportun de faire figurer les œuvres des compositeurs de musique à l'exposition;

Qu'il importe également de faire une large part à l'exécution musicale, qui est le complément indispensable de l'art du compositeur;

Qu'enfin il est utile d'admettre à l'exposition l'histoire de la musique, suivant le plan adopté, dans la galerie dite de l'histoire du travail, pour les autres genres de production;

Arrête:

Art. 1er. — L'art de la musique sera représenté à l'exposition au triple point de vue de la composition, de l'exécution et de l'histoire.

Art. 2. — Les compositeurs français et étrangers sont appelés à concourir pour deux compositions musicales tendant à célébrer l'Exposition de 1867 et la paix qui en assure la réussite:

La première, dite *Cantate de l'Exposition*, avec orchestre et chœurs, sera d'autant mieux appropriée à sa destination, qu'elle sera plus courte;



La seconde, dite *Hymne de la Paix*, ne devra comprendre qu'un très-petit nombre de mesures.

Art. 3. — Un comité spécial, dit *Comité de la composition musicale*, est chargé de juger les œuvres présentées et de désigner celles qui lui paraîtront le plus dignes d'être exécutées pendant le cours de l'exposition.

Art 4. — Deux médailles d'or, deux médailles d'argent, deux médailles de bronze et six mentions honorables sont mises à la disposition du comité de la commission musicale pour récompenser les auteurs des œuvres classées au premier rang.

Une somme de 10,000 francs pourra en outre être attribuée, sur la proposition du comité, à l'auteur de l'œuvre qui serait jugée digne de figurer à l'avenir, à titre d'hymne, dans les solennités internationales.

Art. 5. — Un comité spécial, subdivisé en trois sections, dit *Comité de l'exécution musicale*, est chargé d'organiser :

1° Des concerts avec orchestre et chœurs;

2° Des festivals et concours orphéoniques ;

3° Des concerts de fanfares, de musiques d'harmonie et de musiques militaires.

Ces concerts, auxquels toutes les nations sont invitées à prendre part, seront donnés dans la grande nef du palais de l'Industrie (Champs-Elysées), pendant le mois de juillet 1867.

Art. 6. — Six médailles d'or, douze médailles d'argent, douze médailles de bronze, soixante mentions honorables, seront mises à la disposition du comité de l'exécution musicale, pour récompenser les artistes, les sociétés orphéoniques, les fanfares et musiques d'harmonie, ainsi que les musiques militaires, qui auront été classées aux premiers rangs.

Des récompenses particulières pourront en outre être décernées sur la proposition du comité.

Art. 7. — Un comité spécial, dit *comité des concerts historiques*, est chargé d'organiser une série de concerts, dans lesquels un petit nombre d'artistes éminents seront conviés à exécuter les compositions musicales les plus remarquables de diverses époques et de divers pays.

Le comité s'attachera, avec le concours des hommes compétents, à remonter aussi loin que possible dans le passé.

Ces concerts auront lieu dans la salle de Suffren, annexée au palais du Champ-de-Mars.

Art. 8. — Le nombre des médailles nécessaires sera mis à la disposition du comité des concerts historiques.

Art. 9. — La distribution solennelle des récompenses décernées par les trois comités spéciaux aura lieu au palais de l'Industrie (Champs-Elysées), dans les premiers jours du mois d'août 1867.

Art. 10. — Le conseiller d'Etat, commissaire général, est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Paris, le 18 août 1866.

Le Ministre d'État et des finances, vice-président de la commission impériale,
E. Rouher.

Pour ampliation :
Le Conseiller d'Etat, commissaire général,
F. le Play.

La conséquence de ce premier arrêté devait être un nouvel arrêté nommant les membres de ces divers comités. Le voici :

COMMISSION IMPÉRIALE.

Arrêté nommant les membres des comités de l'Exposition des œuvres musicales.

Le ministre d'Etat et des finances, vice-président de la commission impériale,
Vu l'arrêté, en date de ce jour, concernant l'exposition des œuvres musicales,

Arrête :

Art. 1er. — Sont nommés membres du comité de la composition musicale : MM. Rossini, président honoraire; Auber, de l'Institut, président; Berlioz, de l'Institut; Carafa, de l'Institut; Félicien David; Kastner, de l'Institut; le général Mellinet; Mermet; le prince Poniatowski; Reber, de l'Institut; Ambroise Thomas, de l'Institut; Verdi; Gounod, de l'Institut, secrétaire; L'Épine et Norblin, secrétaires-adjoints.

Art. 2. — Sont nommés membres du comité de l'exécution musicale :

1re section (Concerts avec orchestre et chœurs) : MM. Félicien David, président; Victor Masset, Mermet, Édouard Rodrigues, Georges Hainl, secrétaire.

2e section (Festivals et concours orphéoniques) : MM. Ambroise Thomas, de l'Institut, président; le marquis de Béthisy, Boïeldieu, Jules Cohen, Léon Féret, Georges Hainl; Laurent de Rillé, secrétaire.

3e section (Fanfares et Musiques d'harmonie, Musiques militaires) : MM. le général Mellinet, sénateur, président; Oscar Comettant, Georges Kastner, Paulus, de Villiers; Émile Jonas, secrétaire.

Art. 3. — Sont nommés membres du comité des concerts historiques : MM. Fétis, président; Félix Clément, Delsarte, Gevaert, Reyer, Wekerlin, Vervoitte; Gastinel, secrétaire.

Art. 4. — Des adjonctions de membres français et étrangers pourront être faites sur la proposition des comités.

Art. 5. — Le conseiller d'État, commissaire général, est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Paris, le 18 février 1867.

Le Ministre d'État et des finances, vice-président de la commission impériale,

E. Rouher.

Pour ampliation :
Le Conseiller d'État, commissaire général,
F. le Play.

Les intérêts de la musique et des musiciens étaient, on le voit, remis entre les mains de comités dont les membres offraient à divers titres toutes les garanties désirables. La commission impériale leur ouvrit à tous un crédit suffisant pour mener à bonne fin leur entreprise. Si plus tard quelques restrictions inattendues furent apportées à ce magnifique programme, ce ne sont là que des taches au soleil de la commission , et il faut pardonner aux astres les plus lumineux comme aux obscurs mortels de n'être pas parfaits.

Ces taches, du reste, ont été de plus d'un genre. Par exemple, qu'est-ce que cette cantate, « d'autant mieux appropriée à sa destination qu'elle sera plus courte ? » Même observation en ce qui concerne les hymnes. Aurait-il donc fallu rejeter un beau chant national parce qu'il aurait dépassé les proportions étriquées « d'un petit nombre de mesures » ? On s'est amusé quelque peu de cette partie du programme de la commission faisant appel à tous les musiciens français et étrangers pour leur recommander d'écrire *le moins possible*.

Évidemment il n'y avait là aucune intention jalouse, aucune façon de retirer d'une main ce qu'on tendait de l'autre. La commission, en agissant ainsi, croyait agir dans l'intérêt des compositeurs et obéir aux circonstances ; elle s'est trompée. Elle devait s'en rapporter pour ce soin à l'expérience des compositeurs au comité de l'exécution musicale, à qui il appartenait d'entrer dans le détail du programme, et d'empêcher les concurrents de s'égarer dans des développements inopportuns. C'est, sans doute, aussi pour obéir aux exigences de la situation que la commission avait restreint le concours de composition à une cantate et à un hymne sans accompagnement, en écartant les autres genres de productions musicales, tels que symphonie, opéra, musique de chambre, chœurs orphéoniques, fanfares et musiques d'harmonie, que pourtant il eût été juste d'admettre, si on n'avait eu à considérer que les progrès de l'art et l'émulation des artistes.

Au reste, il faut reconnaître, en ce qui touche les dimensions des pièces mises en concours, notamment de la cantate, que le comité a, par ses instructions particulières, corrigé ce qu'il y avait de rétréci dans le projet de la commission. Les auteurs ont été retirés du lit de Procuste sur lequel on les avait d'abord placés, et toute liberté leur a été accordée de produire des chefs-d'œuvre. Si les chefs-d'œuvre n'ont pas été communs, la faute n'en est, en définitive, ni à la commission impériale ni au comité.

Voici l'avis officiel par lequel le comité de la composition musicale précise les conditions du concours et détermine la nature des récompenses :

COMITÉ DE LA COMPOSITION MUSICALE.

L'arrêté de Son Excellence le ministre d'État et des finances, vice-président de la commission impériale, en date du 18 février 1867, instituant l'exposition des œuvres musicales, porte :

« Art. 2. — Les compositeurs français et étrangers sont appelés à concourir pour deux compositions musicales tendant à célébrer l'Exposition de 1867 et la paix qui en assure la réussite.

« La première, dite *Cantate de l'Exposition*, avec orchestre et chœurs, sera d'autant mieux appropriée à sa destination qu'elle sera plus courte.

« La seconde, dite *Hymne de la Paix*, ne devra comprendre qu'un très-petit nombre de mesures. »

Le comité de la composition musicale a pris, dans sa première séance, les décisions suivantes relatives à l'application de cet article :

Les paroles de la cantate et celles de l'hymne sont mises au concours.

Indépendamment des récompenses attribuées par l'article 4 aux musiciens, une médaille d'or sera décernée à chacun des deux auteurs des paroles choisies par le comité.

La cantate de l'exposition devra être écrite pour soli et chœurs.

L'hymne de la Paix ne devra pas contenir plus de quatre strophes de huit vers au plus chacune, toutes rhythmées de la même manière et finissant par une rime masculine.

Les manuscrits, revêtus d'une épigraphe, devront être parvenus au commissariat général de l'Exposition universelle, avenue de La Bourdonnaye, au plus tard le 10 avril 1867, à midi. Ils seront sous pli cacheté, à l'adresse du conseiller d'État commissaire général. Le même pli contiendra une enveloppe scellée renfermant l'épigraphe, ainsi que le nom et l'adresse de l'auteur.

Les paroles choisies pour la cantate et pour l'hymne seront immédiatement publiées au *Moniteur*.

Les compositeurs devront envoyer leurs manuscrits dans les formes indiquées ci-dessus pour les paroles, avant le 1er juin 1867, à midi.

Paris, le 12 mars 1867.

Auber, membre de l'Institut, président; Berlioz, de l'Institut; Félicien David; Gauthier; Kastner, de l'Institut; le général Mellinet, sénateur; Ambroise Thomas, de l'Institut; L'Épine, secrétaire.

Après cet avis nous avons celui-ci :

COMITÉ DE LA COMPOSITION MUSICALE.

Avis.

I. Le § 1er de l'article 4 de l'arrêté du 18 février 1867, concernant l'exposition des œuvres musicales, est ainsi conçu :

Deux médailles d'or, deux médailles d'argent, deux médailles de bronze et six mentions honorables sont mises à la disposition du comité de la composition musicale, pour récompenser les auteurs des œuvres classées au premier rang.

Conformément aux conclusions du rapport adressé par le comité de la composition musicale à Son Excellence le ministre d'État et des finances, vice-président de la commission impériale, et approuvé par lui;

Attendu que l'appel fait à tous les compositeurs étrangers et français n'a pas pour but un classement par ordre de mérite, mais bien le choix d'une œuvre unique dans chacun des deux genres désignés par l'arrêté du 18 février 1867;

Attendu, en outre, qu'il importe de présenter au public, à la suite de tout concours, les œuvres récompensées, ce qui, dans le cas présent, ne saurait avoir lieu, une seule cantate et un seul hymne devant être exécutés;

Le comité arrête qu'il ne sera décerné aux musiciens comme aux poëtes que deux prix : l'un pour la cantate de l'exposition, l'autre pour l'hymne à la paix.

II. Les poëtes et les compositeurs de musique sont prévenus que, pour mieux assurer le secret du concours, tout manuscrit qui n'aura pas été réclamé un mois après le prononcé du jugement, sera brûlé.

III. Le second paragraphe de l'article 4 de l'arrêté du 18 février 1867 est ainsi conçu :

Une somme de 10,000 fr. POURRA en outre être attribuée, sur la proposition du comité, à l'auteur de l'œuvre qui sera jugée digne de figurer à l'avenir, à titre d'hymne, dans les solennités internationales.

Attendu qu'il est juste de récompenser aussi bien le mérite du poëte que celui du musicien,

Il sera fait deux parts égales de la somme de 10,000 fr. mise à la disposition du comité.

IV. Les récompenses se trouveront donc ainsi réparties :

Cantate de l'Exposition.

Une médaille d'or pour l'auteur des paroles;
Une médaille d'or pour l'auteur de la musique.

Hymne de la paix.

Une médaille d'or pour l'auteur des paroles;
Une médaille d'or pour l'auteur de la musique.

Dans le cas seulement où le comité jugerait que les conditions indiquées par le second paragraphe de l'article 4 de l'arrêté du 18 février 1867 ont été remplies :

5,000 fr. pour l'auteur des paroles de l'hymne;
5,000 fr. pour l'auteur de la musique.

V. La valeur de chacune des médailles sera de 1,000 fr.

Paris, le 18 mars 1867.

ROSSINI, président d'honneur; AUBER, de l'Institut, président; BARBIER (Jules); BANVILLE (Théodore DE); BERLIOZ, de l'Institut; CARAFA, de l'Institut; DAVID (Félicien); GAUTIER (Eugène); GAUTIER (Théophile); KASTNER (Georges), de l'Institut; LECONTE DE LISLE; MELLINET (le général); PONIATOWSKI (le prince); REBER, de l'Institut; SAINT-GEORGES (DE); THIERRY (Édouard); THOMAS (Ambroise), de l'Institut; VERDI;

L'ÉPINE, *secrétaire du Comité.*

Le document qu'on vient de lire était suivi dans les colonnes du *Moniteur* (6 avril 1867) de cet autre avis, par lequel le comité propose de s'adjoindre quatre membres étrangers.

EXPOSITION DES ŒUVRES MUSICALES.

COMITÉ DE LA COMPOSITION MUSICALE.

Avis.

1. Le comité de la composition musicale ayant décidé, dans sa séance du 12 mars courant, que les paroles de la cantate de l'Exposition et celles de l'hymne à la Paix seraient mises au concours, a cru devoir s'adjoindre plusieurs poëtes et auteurs dramatiques qui prendront part au dépouillement et au jugement des manuscrits qui lui auront été adressés.

En conséquence, MM. Théodore de Banville, Jules Barbier, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, de Saint-Georges et Édouard Thierry sont appelés à faire partie du comité de la composition musicale.

II. L'article 2 de l'arrêté du 18 février 1867 est ainsi conçu :

« Les compositeurs français et étrangers sont appelés à concourir pour deux compositions musicales tendant à célébrer l'Exposition de 1867 et la paix qui en assure la réussite. »

Ce concours ayant un caractère éminemment international, le comité de la composition musicale a décidé de s'adjoindre plusieurs membres étrangers, dont le nombre a été fixé à quatre.

MM. les commissaires accrédités auprès de la commission impériale seront informés que quatre places sont offertes, dans le comité de la composition musicale, à des compositeurs étrangers. Ils auront à faire, d'un commun accord, le choix de ceux qu'il leur conviendra d'y voir figurer.

Les fonctions de ces nouveaux membres commenceront au moment du dépouillement des envois faits par les compositeurs de musique.

III. Il demeure convenu que les membres du comité de la composition musicale, soit qu'ils aient été nommés par l'arrêté de S. Exc. le vice-président de la commission impériale, ministre d'État et des finances, en date du 18 février dernier, soit qu'ils aient été appelés depuis dans son sein par le comité lui-même, renoncent à prendre part au concours pour la cantate de l'Exposition et l'hymne à la paix.

Paris, le 18 mars 1867.

Rossini, président d'honneur; Auber, membre de l'Institut, président; Berlioz, de l'Institut; Carafa, de l'Institut; David (Félicien); Gautier (Eugène); Kastner (Georges), de l'Institut; Mellinet (le général); Poniatowski (le prince); Reber, de l'Institut; Thomas (Ambroise), de l'Institut; Verdi.

Ernest L'Épine, *secrétaire du Comité.*

Il fallait maintenant songer aux paroles, et voici en quels termes le comité a fait appel aux poëtes :

EXPOSITION DES ŒUVRES MUSICALES.

COMITÉ DE LA COMPOSITION MUSICALE.

Avis.

Les paroles de la *Cantote de l'Exposition* et celles de l'*Hymne de la Paix* sont mises au concours.

Indépendamment des récompenses attribuées par l'article 4 aux musiciens, une médaille d'or sera décernée à chacun des deux auteurs des paroles choisies par le comité.

La cantate de l'Exposition devra être écrite pour soli et chœurs.

L'hymne de la paix ne devra pas contenir plus de quatre strophes de huit vers au plus chacune, toutes rhythmées de la même manière et finissant par une rime masculine.

Les manuscrits, revêtus d'une épigraphe, devront être parvenus au commissariat général de l'Exposition universelle, avenue de La Bourdonnaye, au plus tard le 10 avril 1867, à midi. Ils seront sous pli cacheté, à l'adresse du conseiller d'État commissaire général. Le même pli contiendra une enveloppe scellée renfermant l'épigraphe, ainsi que le nom et l'adresse de l'auteur. Les paroles choisies pour la cantate et pour l'hymne seront immédiatement publiées au *Moniteur*. Les compositeurs devront envoyer leur manuscrit dans les formes indiquées ci-dessus pour les paroles avant le 1er juin 1867, à midi.

Paris, le 12 février 1867.

AUBER, membre de l'Institut, président; BERLIOZ, de l'Institut; Félicien DAVID; GAUTIER; KASTNER, de l'Institut; le général MELLINET, sénateur; Ambroise THOMAS, de l'Institut; L'ÉPINE, secrétaire.

On voit que des changements se sont opérés dans la composition du comité. M. Gounod a résilié ses fonctions de secrétaire à dater du premier avis officiel du comité, et il est remplacé par M. Ernest L'Épine. M. Norblin semble avoir donné sa démission, et Verdi brille par son absence. Bientôt pourtant nous verrons reparaître la signature de l'auteur du *Trovatore*, et nous constaterons la présence d'un nouveau membre, M. Ramond. Quant à M. Norblin, il s'était retiré pour toujours du comité, après une polémique rendue publique entre lui et M. Ernest L'Épine. Les documents échangés entre ces Messieurs étant de nature à fixer un point important de l'histoire de la musique à l'Exposition, nous les reproduisons ici. C'est M. Norblin qui ouvre le feu dans les colonnes du *Figaro*.

« MONSIEUR,

« Vous avez reproduit, dans votre numéro du 19 courant, une note du *Ménestrel*, dans laquelle il est dit : « que tout l'honneur d'une décision prise par la commission supérieure, concernant l'exposition *auditive* des œuvres musicales, doit revenir à M. Ernest L'Épine ».

« Permettez-moi, Monsieur, de recourir à votre obligeance habituelle pour protester contre une telle assertion et réclamer la priorité en faveur de MM. Auber, Rossini, Carafa, Clapisson, Ambroise Thomas, Berlioz, Gounod, V. Massé, Félicien David, Mermet, le général Mellinet, Wekerlin, Ch. Dancla, Kastner et Ad. Blanc, qui, les premiers (ainsi qu'on peut le constater), ont, sur mon initiative, adressé, par l'intermédiaire de la commission impériale, une pétition à Sa Majesté, tendant à obtenir l'admission des compositeurs de musique non-seulement à l'Exposition universelle de 1867, mais à toutes nos expositions.

« Je suis certainement heureux de m'être rencontré avec un homme aussi distingué que M. Ernest L'Épine sur le champ du progrès, et d'être arrivé à la

réalisation d'une idée généreuse et au triomphe d'une cause éminemment juste, que sans nous en douter nous défendions mutuellement; mais je tiens avant tout à rétablir les faits, en rendant aux illustres maîtres, qui m'ont prêté toute l'autorité de leur nom, la juste part qui leur revient dans une question qui intéresse si vivement l'art musical et ses apôtres.

« Agréez, monsieur le rédacteur, etc.

« Émile NORBLIN. »

M. Ernest L'Épine ne fait pas attendre sa réplique. Voici la lettre qu'il adresse à son collègue par l'entremise du même journal :

« MONSIEUR,

« On vient de m'apporter le *Figaro* d'aujourd'hui. J'y trouve une lettre dans laquelle vous *protestez* contre certaine note du *Ménestrel* qui m'attribue la priorité de l'idée récemment adoptée par la commission supérieure, qui ouvre aux compositeurs de musique les portes de l'Exposition universelle.

« Peut-être, alors qu'on nous appelait tous deux à faire partie, au même titre, du comité de la composition musicale, eût-il été mieux de vous adresser à moi avant d'avoir recours à la presse. C'est là une question de convenance que vous apprécierez à tête reposée. Je vous eusse évité une fausse démarche, et je veux croire que, mieux éclairé, vous n'eussiez pas mis en avant à la légère les noms si respectables que vous citez.

« Enfin, puisque vous tenez à entretenir de nous le public, vous m'obligez, bien malgré moi, à vous répondre.

« Vous revendiquez au profit de MM. Auber, Rossini, Carafa, Clapisson, Ambroise Thomas, Berlioz, Gounod, V. Massé, Félicien David, Mermet, le général Mellinet, Wekerlin, Ch. Dancla, Kastner et Ad. Blanc (en ai-je oublié?) la priorité de l'idée mise en pratique par la commission supérieure, et vous appuyez cette assertion de ces simples mots : « Ainsi qu'on peut le constater ». Il eût été trop simple, sans doute, d'indiquer la date de cette campagne, dans laquelle, entouré d'un aussi brillant état-major, vous avez joué le rôle de général en chef. Cependant, si simple que fût la tâche, vous allez voir que, même pour vous, elle n'était pas à dédaigner.

« Pour moi, qui n'ai pas les mêmes motifs de négliger les dates, pardonnez-moi d'en citer quelques-unes.

« Le 17 décembre 1854, — il y a de cela quelque douze ans, — je faisais paraître dans le *Ménestrel* un article dans lequel je développais un projet d'*Auditions périodiques des œuvres musicales des artistes vivants*. Il eut assez de retentissement pour m'attirer deux « réclamations » qui parurent dans ce même journal : la première, datée du 24 décembre 1854, était de M. Wekerlin : il protestait au nom de la société Sainte-Cécile ; la seconde, datée du 27 décembre, était de MM. Pasdeloup et Batiste, qui, à leur tour, déclaraient au nom de la société des Jeunes-Artistes que tout était pour le mieux dans le meilleur des mondes

possibles, et que les jeunes compositeurs seraient des ingrats, s'ils n'étaient pas satisfaits des moyens mis à leur disposition pour se produire.

« Il paraît cependant que les artistes et le public ne furent pas de cet avis, puisque la société Sainte-Cécile est morte peu de temps après, et que M. Pasdeloup, modifiant quelque peu son programme, a prodigué et prodigue encore les encouragements à Beethoven, Mozart, Mendelssohn, etc., bienveillance dont je ne le blâme pas, mais insuffisante pour les auteurs qui ont le tort d'être encore vivants.

« Il résulte au moins de ce qui précède que M. Wekerlin ne doit pas figurer sur votre liste, puisqu'en 1854 il connaissait l'idée dont vous revendiquez pour lui un dix-septième de paternité. Je fais trop de cas du caractère de M. Wekerlin pour croire qu'il vous a autorisé à parler en son nom.

« Le 14 janvier 1855, je répondis à ces messieurs que ce que je demandais, c'était le patronage du gouvernement, un jury imposant, des récompenses enviables, une périodicité annuelle, ce que l'on accorde enfin depuis tant d'années aux peintres et aux sculpteurs. J'ajoutais :

« Société Sainte-Cécile, société des Jeunes-Artistes, Orphéon, etc., se tenant par la main, devraient aller trouver M. Auber, qui représente l'École française, et lui dire : « Mettez-vous à notre tête, et demandons au gouvernement de nous autoriser à faire entendre tous les ans, sous son patronage, les œuvres importantes des artistes vivants ». — Que toute pensée personnelle s'efface devant l'intérêt général, il y aura place pour tous les amours-propres. Croyez-moi, ne vous mettez pas devant la lumière dans le seul but de projeter une grande ombre.

« Vous voyez, Monsieur, que le choix du président ne vous appartient même pas.

« L'ébauche que je proposais dans le *Ménestrel* contenait ce passage :

« L'Exposition universelle anglaise de 1851 diffère de l'Exposition universelle de 1855 en ce sens que la première était spécialement industrielle, tandis que la seconde sera à la fois industrielle, agricole et *artistique*. Pour que l'exposition réponde à son programme sous ce dernier point de vue, il faut qu'une place y soit réservée à la musique. C'est la conséquence logique du mot artistique placé en tête du décret. Ce que j'ai dit plus haut pour une audition périodique s'applique à l'Exposition universelle de 1855.

« Appeler toutes les écoles au concours, les musiques allemande, italienne, etc., auprès de la musique française ; — autoriser, encourager même les orchestres et les chanteurs étrangers à venir faire entendre les œuvres de leurs nationaux..... ; ne serait-ce pas un début digne de la fondation des auditions périodiques ? Serait-ce donc impossible, et ce concours ne serait-il pas d'une grande utilité pour l'art et pour les artistes ?

« Ce programme est de 1854 ; veuillez bien dire quelle est la date du vôtre ?

« Au lieu de se donner la main, on s'est croisé les bras. Je n'ai pas perdu courage, bien décidé, dans l'obscurité de ma conviction, à faire résonner périodiquement ma même note, sans souci de ceux auxquels elle déplairait.

« En 1862, des artistes se groupèrent et fondèrent la « Société des compo-

siteurs ». On voulut bien me convier à en faire partie, et le 31 janvier 1863, on me demanda de développer mon projet d'*auditions périodiques*. M. Ambroise Thomas présidait cette séance ; veuillez donc effacer son nom de votre liste, comme vous avez déjà effacé celui de M. Vekerlin.

« Tout le monde m'approuva, mais cette fois encore personne ne me seconda. Que n'étiez-vous là, Monsieur !... Mais, enfin, vous n'y étiez pas, et je continuai seul la lutte.

« Le décret du 22 juin 1863, relatif à l'Exposition universelle de 1867, et le rapport qui l'accompagnait, me parurent les plus encourageants du monde, et le 11 octobre 1863, je revins à la charge. Je publiai dans le *Constitutionnel* un article que toute la presse reproduisit en l'accompagnant d'encouragements (*ainsi qu'on peut le constater*). M. Ambroise Thomas voulut bien m'écrire à ce sujet une lettre que j'ai précieusement conservée. (Vous avez effacé son nom, n'est-ce pas ?)

« M. Gounod écrivit également : « J'abonde entièrement dans le sens du travail de mon ami Ernest L'Épine, dans lequel je ne vois que de très-nobles vœux pour l'avenir de l'art musical et de ceux qui s'y dévouent; et mon adhésion est d'autant plus complète que je ne découvre dans son projet rien de ce qui pourrait le faire accuser d'utopie. S'il y a là quelque chose d'irréalisable, ce quelque chose m'échappe entièrement. »

« Encore une rature sur votre liste, je vous prie.

« Divers travaux m'appelant journellement à l'exposition, il y a été souvent question de mon projet. On m'a dit que la paternité de ce vieil enfant avait été revendiquée par diverses personnes; je n'ai rien dit, ne demandant qu'une chose à ces pères attardés : assurer l'avenir de l'enfant.

« Mais aujourd'hui que l'on « proteste », — je suis sûr que vous commencez à trouver le mot plaisant, — il me faut bien sortir de mon silence. D'ailleurs, puisqu'il est convenu qu'en France on fait la guerre pour les idées, en ayant eu une par hasard, il m'est, je l'espère, permis de la défendre.

« Tant qu'a duré la lutte, j'ai marché seul ; aujourd'hui que la bataille est gagnée *en partie*, vous allez voir, Monsieur, sortir de tous les trous de taupe des généraux victorieux. Cela ne me surprend ni ne m'afflige; c'est l'ordinaire, et l'important est d'avoir réussi.

« Vous allez être d'ailleurs à l'aise pour mener à bien l'entreprise qui vous tient à cœur, car j'ai donné ma démission de secrétaire *adjoint* du comité de composition.

« Je me retire, et suis d'autant plus tranquille aujourd'hui, que je vois quel champion vous êtes, et quelle ardeur vous mettrez à faire triompher une idée que vous aimez d'une façon aussi paternelle. Puisque vous n'avez qu'à lever la main pour que les premiers d'entre les premiers compositeurs vous escortent, j'abdique.

« Permettez-moi toutefois de poursuivre obscurément et en tirailleur la cam-

pagne que j'avais entreprise, sans me douter que l'honneur, si honneur il y a, vous en revînt tout entier

« Je vous souhaite bon succès, Monsieur, et vous prie d'agréer l'assurance de ma parfaite considération. Ern. L'ÉPINE. »

Le projet de M. L'Épine n'était pas tout à fait celui de M. Norblin, et, de son côté, M. Ramond avait, bien avant l'ouverture de l'exposition, élaboré un projet d'exposition musicale, lequel, après avoir été présenté à M. Le Play, et soumis, d'après le conseil du commissaire général, aux membres du comité d'admission de la classe 10, obtenait l'assentiment de ce comité à l'unanimité[1]. Au reste, personne ne peut se dire l'inventeur de semblables projets, qui sont dictés par un sentiment de justice, en présence de nombreux intérêts à satisfaire. Revenons aux travaux du comité.

Le ministre d'État et des finances, vice-président de la commission, ayant autorisé le concours de poésie décidé par le comité, les conditions de ce concours furent publiées. Nous ne saurions mieux faire que de donner, sur le résultat de ce premier concours, le rapport du comité même.

EXPOSITION DES ŒUVRES MUSICALES.

COMITÉ DE LA COMPOSITION MUSICALE.

Rapport adressé à S. Exc. le Ministre d'État et des finances, vice-président de la Commission impériale de l'Exposition universelle, par le Comité de la composition musicale.

Monsieur le Ministre,

Par suite d'une délibération de la commission impériale en date du 7 février 1867, Votre Excellence a pris un arrêté qui porte que les compositeurs

1. Avant que le comité de la classe 10 eût examiné et approuvé le projet de M. Ramond, Rossini le patronnait. Voici en quels termes il recommande l'auteur de ce projet au prince Poniatowski. La lettre est écrite en italien ; nous la traduisons en français :

Très-cher prince, collègue et ami,

« Mon jeune ami, le baron Ramond, auditeur au Conseil d'État, attaché à la commission
« impériale de l'Exposition de 1867, sera porteur de ces quelques lignes. Il désire t'entre-
« tenir de vastes projets qu'il a conçus en vue de la future exposition. Reçois-le avec ta
« courtoisie habituelle ; c'est un amateur distingué de musique, digne à tous égards de tes
« conseils et de ta protection. J'ai la certitude d'être *pleinement* exaucé, et t'en adresse
« mes remercîments anticipés les plus vifs.

« Le vieillard de Pesaro, qui sera toujours
tout à toi pour la vie,
« ROSSINI.

« Poissy-Paris, 18 octobre 1866. »

de musique français et étrangers seront appelés à concourir pour deux compositions musicales intitulées : *Cantate de l'Exposition* et *Hymne de la paix*, « destinées à célébrer l'Exposition de 1867 et la paix qui en assure la réussite ».

Le comité de la composition musicale a été institué par un second arrêté daté, comme le premier, du 18 février 1867.

Sur sa proposition, monsieur le ministre, vous avez bien voulu autoriser un concours de poésie, associer à ses travaux plusieurs hommes de lettres et modifier la répartition des récompenses, ainsi qu'il résulte des arrêtés publiés dans le *Moniteur*, en date des 13 mars et 6 avril 1867.

Nous avons aujourd'hui l'honneur de faire connaître à Votre Excellence le résultat de ce premier concours.

Il nous a été adressé :

Hymnes.	630
Cantates.	222
Pièces de vers qui, ne remplissant pas les conditions prescrites pour le concours, ont dû être écartées.	84
Total des envois. . .	936

Lors du vote relatif à l'*Hymne de la paix*, les voix étant restées, pendant plusieurs tours de scrutin, également partagées entre deux candidats, il a paru convenable au comité de diviser le prix.

En conséquence, une médaille d'or de 500 francs a été décernée à M. François Coppée, auteur des vers suivants :

HYMNE A LA PAIX.

« Una quies, unusque labor. »

La paix sereine et radieuse
Fait resplendir l'or des moissons.
La nature est blonde et joyeuse,
Le ciel est plein de grands frissons.
Hosannah ! dans la forge noire
Et dans le pré blanc de troupeaux.
Salut ! ô reine, ô mère, ô gloire
Du fort travail, du doux repos !

Viens, nous t'offrons l'encens des meules,
Reste avec nous dans l'avenir.
Les bras tremblants de nos aïeules
Sont tous levés pour te bénir.
Le front tourné vers ton aurore,
Heureuse paix ! nous t'implorons ;
Et nous rhythmons l'hymne sonore
Sur les marteaux des forgerons.

Reste toujours, reste où nous sommes,
Et tes bienfaits seront bénis
Par la nature et par les hommes,
Par les cités et par les nids.
Tous les labeurs sauront te dire
Leurs grands efforts jamais troublés :
Le saint poëte avec la lyre,
Le vent du soir avec les blés.

Ainsi qu'un aigle ivre d'espace
Vole toujours vers le soleil,
Le monde entier qui te rend grâce
Accourt joyeux à ton réveil.
Car le laurier croît sur les tombes;
Et ces temps-là sont les meilleurs
Où dans l'azur plein de colombes
Monte le chant des travailleurs.

Une médaille d'or de 500 francs a été également décernée à M. Gustave Chouquet, auteur des vers suivants :

HYMNE A LA PAIX.

« Dieu le veut. »

I.

A l'appel viril de la France,
Sous nos drapeaux entrelacés,
Entonnons l'hymne d'espérance :
Les jours de haine sont passés !
Un avenir meilleur se lève,
Défiant les destins jaloux;
C'est au fort de briser son glaive.
Dieu le veut! Peuples, suivez-nous!

II.

Le Christ a dit : Paix sur la terre
Aux cœurs de bonne volonté!
Accomplissons ce grand mystère :
Le droit sous la paix abrité.
Arrière la paix des esclaves,
La paix qu'on subit à genoux !
La nôtre est l'armure des braves.
Dieu le veut ! Peuples, suivez-nous !

III.

L'harmonie est la loi des mondes :
Tout travaille aux divins concerts !

Paix courageuse, aux mains fécondes,
Fais resplendir notre univers !
Qu'en tout lieu la famille humaine
Lève au ciel son front mâle et doux !
La terre marche, et Dieu la mène...
Dieu nous mène ! Amis, suivez-uous !

Les compositeurs pourront mettre en musique l'une ou l'autre des hymnes adoptées par la commission.

Une médaille d'or de mille francs a été décernée à M. Romain Cornut fils, auteur de la cantate suivante intitulée :

LES NOCES DE PROMÉTHÉE.

CANTATE DE L'EXPOSITION.

« J'ai dérobé aux demeures célestes l'élément du feu, qui a été pour les mortels le maître de tous les arts, la source de tous les biens; et voyez par quels supplices j'expie ce crime ! »
(ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, vers 109 à 112.)

I. — *Récit.*

Aux confins du vieil univers,
Sur d'horribles rochers connus des seuls hivers,
Du vautour immortel immortelle victime,
Prométhée expiait le crime
D'avoir par un pieux et sublime larcin,
Aux palais éthérés ravi le feu divin :
Le feu qui fait les arts et qui fait l'industrie,
Qui produit le génie et qui produit l'amour,
Et qui, régénérant notre race flétrie,
Des mortels étonnés fait des dieux à leur tour.
Il était là, cloué, le Titan inflexible ;
Jupiter le frappait, sans pouvoir le punir ;
Les siècles, en passant, semblaient le rajeunir.
Muet dans sa douleur terrible,
Le corps broyé, l'âme paisible,
De son gibet inaccessible
Il regardait les temps venir.

II. — *Chant de l'humanité.*

L'heure de la délivrance,
Cher amant, vient de sonner.
Sous le beau ciel de la France,
Vois notre hymen s'ordonner;
Vois ce palais qui se dresse
Et cette immense richesse

Que mon amour vient t'offrir ;
Vois dans leur pompe royale,
Pour la fête nuptiale,
Tous les peuples accourir.

Chœur des peuples.

Triomphe ! victoire !
Paix et liberté !
C'est le jour de gloire
De l'humanité.

III. — *Chant de Prométhée.*

Quel bienfaisant génie a délié ma chaîne ?
Quelle puissance souveraine
A vaincu le courroux
Des dieux cruels, des dieux jaloux ?
O vents amis, où me transportez-vous ?
Superbes portiques,
Vos splendeurs magiques
Enchantent mes yeux ;
Tout n'est que surprise,
Charme, convoitise,
Pour mes sens joyeux.
Quelle main déploie
La pourpre et la soie
Sur mes membres nus ?
A mon œil qui s'ouvre
Qui donc vous découvre,
Secrets inconnus ?

Chœur des peuples.

Triomphe ! victoire !
Paix et liberté !
C'est le jour de gloire
De l'humanité.

IV. — *Prométhée et l'humanité.*

De notre hymen c'est l'heure solennelle !
Descendez, troupe des amours,
Venez, venez sur la terre nouvelle
Faire briller de nouveaux jours !
Viens, toi surtout, bonne et sainte justice,
Qui fais la paix et l'unité ;
A ta mamelle, ô céleste nourrice,
Tous boiront la fraternité !

Chœur des peuples.

De leur hymen c'est l'heure solennelle !
Descendez, troupe des amours ;
Venez, venez sur la terre nouvelle
Faire briller de nouveaux jours.

Le comité s'est réservé de statuer ultérieurement, en ce qui concerne le prix de 5,000 francs, qu'il est autorisé à décerner au poëte dont l'hymne remplirait les conditions de popularité indiquées au second paragraphe de l'article 4 de l'arrêté de Votre Excellence, en date du 18 février 1867.

Il est nécessaire que les trois pièces de vers que nous avons l'honneur de vous adresser soient portées immédiatement à la connaissance du public, et nous prions Votre Excellence de vouloir bien leur assurer la plus grande publicité.

Tel est, monsieur le ministre, le résultat de la première partie de la mission que Votre Excellence nous a confiée.

Veuillez agréer, monsieur le ministre, l'assurance de notre haute et respectueuse considération.

MM. Rossini, président d'honneur; Auber, de l'Institut, président; Barbier (Jules); Banville (Théodore de); Berlioz, de l'Institut; Carafa, de l'Institut; David (Félicien); Gautier (Eugène); Gautier (Théophile); Kastner (Georges), de l'Institut; Mellinet (le général); Poniatowski (le prince); Reber, de l'Institut; Saint-Georges (de), Thierry (Édouard), Thomas (Ambroise), de l'Institut; Verdi.

L'Epine, secrétaire :
Ramond, secrétaire adjoint.

On a vertement critiqué les vers de M. Romain Cornut, et on a trouvé bizarre l'idée de faire marier le fils d'Iapet et de Climène, qui s'était sacrifié au bonheur de l'humanité, avec cette même humanité. Je trouve, quant à moi, les vers du jeune poëte,—il n'avait, dit-on, que dix-sept ans lorsqu'il les composa sous la direction de son père,— très-passables, et l'idée des noces de Prométhée découle logiquement de l'histoire même de ce pauvre diable de dieu qui s'est naïvement sacrifié pour les hommes, qui n'en valent pas la peine.

Il faut que l'humanité soit bien incorrigible, puisqu'elle ne s'est pas corrigée malgré tant d'ambassadeurs célestes qui ont prêché la bonne parole sur tous les tons et dans toutes les langues. Pauvres dieux ! ils sont vraiment à plaindre. Je les vois dans toutes les religions passées et présentes, à toutes les époques et dans tous les pays, se mettre en quatre, se faire torturer de mille façons et essuyer tous les affronts pour

instruire les hommes et les réhabiliter, sans que les hommes soient jamais ni instruits ni réhabilités.

Le mal résiste au bien, et les dieux n'ont pas beaucoup de succès. Sans compter qu'on se moque d'eux après les avoir adorés, et qu'ils servent à la confection d'opéras bouffes les plus joyeux du monde, au dire des crevés et des crevettes des quatre ou cinq parties du globe. Que de peines ils se fussent épargnées et ils nous eussent épargnées, ces excellents dieux, si, une fois résolus à créer notre espèce, ce qui n'était vraiment pas bien utile, ils l'eussent créée bonne au lieu de la créer méchante! Il ne leur en eût pas coûté davantage, et détestant le mal comme ils le détestaient, il est étrange que l'idée de former les hommes suivant leur goût ne leur soit pas venue à l'esprit. Mais on ne s'avise jamais de tout.

Toujours est-il que Prométhée serait encore dévoré par l'insatiable vautour sans M. Romain Cornut qui, profitant de l'Exposition universelle, a eu la généreuse pensée de lui faire briser ses chaînes par l'humanité, sa belle et reconnaissante fiancée.

Les vers de l'hymne à la paix de M. Coppée, sont loin d'être irréprochables, mais les concours de poésie ouverts à toutes les époques nous montrent que la poésie n'est point un objet de commande, comme un paletot ou une tarte aux pommes. Elle nous vient, quand elle nous vient, en toute liberté, et c'est la muse qui dicte les sujets à traiter, jamais les poëtes qui les lui imposent. Le plus grand défaut de l'hymne de M. Coppée est de se prêter difficilement à l'inspiration du musicien. La pièce de M. Chouquet lui est préférable sous ce rapport et aussi, suivant nous, comme idées et comme facture.

Voici dans quels termes le comité invitait les compositeurs français et étrangers à mettre les trois pièces couronnées en musique.

COMITÉ DE LA COMPOSITION MUSICALE.

L'article 2 de l'arrêté de S. Exc. le ministre d'État et des finances, vice-président de la commission impériale, en date du 18 février 1867, décide que les compositeurs français et étrangers seront appelés à concourir pour deux compositions musicales dites *Cantate de l'Exposition* et *Hymne de la Paix*.

En livrant aux compositeurs les paroles adoptées par le comité, il importe de préciser les conditions de ce concours en ce qui concerne la musique.

La *Cantate de l'Exposition* sera écrite pour orchestre, solos et chœurs. La plus grande liberté est laissée aux compositeurs quant à la forme qu'ils jugeraient à

propos d'adopter. Toutes les ressources nécessaires à l'exécution d'une œuvre importante seront mises à la disposition du lauréat.

L'*Hymne de la Paix* sera écrit pour une seule voix. Ce que les compositeurs doivent s'appliquer à produire est un chant large et bien rhythmé, réunissant, autant que possible, les conditions voulues pour devenir populaire.

Conditions générales. Il n'est pas interdit aux compositeurs de concourir à la fois pour l'hymne et la cantate; mais chaque concurrent ne pourra présenter au concours qu'un seul hymne et une seule cantate.

Les manuscrits, revêtus d'une épigraphe, devront être parvenus au commissariat général de l'Exposition universelle, avenue de La Bourdonnaye, nº 2, au plus tard le 5 juin 1867, à midi. Ils seront sous pli cacheté à l'adresse du conseiller d'État, commissaire général.

Le même pli contiendra une enveloppe scellée renfermant l'épigraphe, ainsi que le nom et l'adresse de l'auteur.

Ces correspondances n'ont pas besoin d'être affranchies.

Paris, le 25 avril 1867.

MM. Rossini, président d'honneur; Auber, de l'Institut, président; Barbier (Jules); Banville (Théodore de); Berlioz, de l'Institut; Carafa, de l'Institut; David (Félicien); Gautier (Eugène); Gautier (Théophile); Kastner (Georges), de l'Institut; Mellinet (le général); Poniatowski (le prince); Reber, de l'Institut; Saint-Georges (de); Thierry (Édouard); Thomas (Ambroise), de l'Institut; Verdi.

L'Epine, secrétaire;

Ramond, secrétaire adjoint.

Dès le 7 juin, l'examen des envois de musique commença, et le 12 du même mois, le *Moniteur* contenait la note suivante :

EXPOSITION DES ŒUVRES MUSICALES.

Le comité de la composition musicale a décerné aujourd'hui, à l'unanimité et au premier tour de scrutin, le prix unique à la cantate présentée au concours international de musique par M. Camille Saint-Saëns.

Ce prix lui a été disputé par cent deux concurrents.

On savait la nouvelle dans le monde musical avant que le *Moniteur* en parlât, et on savait aussi, — ce que le rapport du comité devait constater plus tard, — que l'œuvre du lauréat avait produit sur les membres du jury un enthousiasme véritable. Le style de cette cantate, qui rappelle en quelques endroits la nouvelle école allemande autant que l'orchestration où les cuivres sont si heureusement et si hardiment employés, avait fait croire à quelques examinateurs qu'ils avaient couronné l'œuvre inspiré de quelque blond Germain. Qui sait si le nom du

plus célèbre de tous, l'inimitable (c'est heureux parfois) auteur de *Cristian et Isolde*, n'a pas traversé l'esprit intrigué du jury? Enfin le doute s'éclaircit, et l'enthousiasme redoubla quand on lut le nom de Saint-Saëns. C'était un beau succès pour ce jeune maître, et c'était aussi un succès pour la France qui sortait victorieuse d'une lutte musicale universelle et des plus sérieuses.

Restait à connaître la décision du comité relativement aux hymnes à la paix. Ce concours malheureusement fut loin d'être aussi satisfaisant que celui des cantates, car le jury déclara qu'il n'y avait pas lieu à décerner de prix.

Cette sentence inattendue, prononcée solennellement *urbi et orbi*, mit le feu aux poudres si inflammables de l'amour-propre musical des compositeurs. De grands mots et même de gros mots se firent entendre publiquement pour prouver une fois de plus que la comédie ne mourra pas tant que la vanité sera de ce monde.

Quand la discorde éclate parmi les hommes qui, par goût et par profession, se sont voués au culte de la sainte harmonie, c'est la plus complète et la plus aigre des discordes. Le proverbe a raison : les extrêmes se touchent. Les 807 compositeurs (il y en avait bien là six ou sept cents qui ignoraient jusqu'à la manière de noter leurs sublimes inspirations) crièrent à la perfidie, à la mystification, à la vengeance! Les plus calmes se contentèrent,—et ceux-là avaient, je crois, raison,—de trouver bien sévère le jugement du comité : « Eh quoi! disaient-ils, pas un chant, parmi tous ces chants envoyés de tous les points de l'Europe par des musiciens de toutes les nations, qui ait mérité ne fût-ce qu'une simple mention honorable? Un brevet d'incapacité décerné par cet orgueilleux comité en guise de médailles et de prix de 5,000 francs solennellement promis! C'est outrageant. » Et plusieurs d'entre eux se réunirent pour rédiger la protestation suivante, qu'ils adressèrent au directeur de l'*Art musical* :

« *A Monsieur le Directeur de l'*ART MUSICAL.

« Paris, le 18 juin 1867.

« MONSIEUR,

« Beaucoup d'artistes et d'amateurs trouvent étrange la décision du jury relative au concours pour la musique des hymnes à la paix.

« On a peine à croire que sur 823 concurrents, pas un n'ait su rendre convenablement l'expression des paroles proposées.

« Pour vérifier ce résultat, nous engageons tous nos collègues à envoyer

leurs manuscrits au siége social de la *Société des compositeurs de musique*, 95, rue Richelieu. Ces manuscrits seront examinés à nouveau, avec le plus grand soin et sans la moindre précipitation, par un jury nommé par les compositeurs eux-mêmes; on les classera par ordre de mérite et on publiera le résultat.

« Il ne faut point oublier que, dans un pays où tout s'appuie sur la base du suffrage universel, l'élection est la seule manière régulière de constituer un jury.

« C'est ensuite au public, dernier juge en matière d'art, qu'il appartient de prononcer sur la valeur comparative des morceaux exécutés devant lui.

« Veuillez insérer cette note dans votre plus prochain numéro, et agréez, Monsieur le Directeur, l'expression de nos vifs remercîments.

« Plusieurs Compositeurs. »

Les compositeurs anonymes qui rédigèrent cette lettre ont eu quatre torts, bien comptés: premier tort, de ne pas signer leur protestation; second tort, d'avoir accepté le jury formé par la commission impériale, puisqu'ils pensaient que l'élection est la seule manière régulière de constituer un jury, ce qui, du reste, est une erreur; troisième tort, de constituer, de leur autorité privée, la *Société des compositeurs de musique* en cour d'appel musical, et quand plusieurs des membres les plus distingués de cette société faisaient partie du comité incriminé; quatrième tort enfin, — et celui-ci me paraît le plus grave, — de n'avoir pas mérité le prix qu'ils avaient brigué avec plus de zèle que de bonheur. Mais l'amour-propre froissé ne réfléchit pas, et c'est là précisément son excuse, quand il est excusable. Toujours est-il que M. Wekerlin, un des fondateurs de la *Société des compositeurs de musique*, s'émut à la lecture de cette protestation et crut de son devoir d'y répondre de la manière suivante :

« Mon cher Monsieur Escudier,

« L'*Art musical* du 20 juin renferme une lettre à propos du concours pour l'*Hymne de la Paix*. Cette lettre, qui ne porte pas de signature, semble impliquer la *Société des Compositeurs de musique* dans une résolution dont elle est parfaitement innocente. Le comité de cette société ne s'est pas réuni depuis plus d'un mois, et n'a donc pu prendre aucune décision, ni pour cela ni pour autre chose. Il eût été étrange d'ailleurs que ce comité, qui renferme dans son sein quatre ou cinq membres ayant fait partie de la commission instituée pour juger le concours des cantates, se fût chargé d'une semblable responsabilité, pour ne pas dire contradiction.

« Je le répète : la *Société des Compositeurs de musique* est complétement étrangère à la lettre en question.

« Veuillez recevoir, mon cher Monsieur Escudier,
mes meilleurs compliments,

« J.-B. Wekerlin.

« Paris, dimanche. »

Le Ménestrel, rendant compte de ces débats, avait nommé M. Poisot à la tête des mécontents : « Certes, disait *le Ménestrel*, nous sommes des premiers à reconnaître le talent de M. Poisot et autres compositeurs qu'on met en avant, et nous les croyons fort capables de composer un hymne satisfaisant : *sed errare humanum est;* et c'est ce que leur amour-propre de compositeur semble ne pas vouloir admettre. » M. Poisot, se sentant piqué par le désavœu de M. Wekerlin autant que par les réflexions du *Ménestrel*, fit d'une pierre deux coups et riposta furieusement par la lettre suivante :

« *A Monsieur le Directeur du* MÉNESTREL.

« J'ignore le nom du rédacteur de votre entre-filets (page 294 du *Ménestrel*, numéro du 11 août 1867); je m'adresse donc à vous pour une rectification utile.

« Je n'ai jamais voulu choisir le nouveau jury parmi les membres de notre société exclusivement. — J'ai dit seulement que si le nombre des manuscrits envoyés était suffisant, les compositeurs concurrents éliraient eux-mêmes leur jury. Je regrette l'opposition que me fait Wekerlin, dont j'estime le talent et j'honore le caractère ; mais je ne puis croire que ces petits dissentiments inquiètent l'administration supérieure. Mon amour-propre n'est ici nullement en jeu, et la preuve, c'est que je me retire du nouveau concours, moi et mon hymne; ce que je tiens à constater, c'est que la justice a été violée, et je le prouverai quand on voudra.

« Veuillez insérer ces lignes dans votre prochain numéro, et croire, cher directeur, à ma sympathie.

« CH. POISOT. »

Nous aussi nous avons de l'estime pour le talent de M. Poisot; mais quelle verdeur chez ce polémiste ! « La justice a été violée, et je le prouverai quand on voudra. » Il est fâcheux que M. Poisot n'ait pas mis cette dernière phrase en musique ; il nous eût offert là un bel effet de *fortissimo* d'orchestre avec un accord de septième diminuée sur le mot *violée,* et une cadence à la Handel sur les mots *quand on voudra.* Le fait est que la justice n'avait point été violée et qu'elle ne pouvait pas l'être avec des hommes tels que tous ceux dont se composait le comité institué par la commission impériale.

Cependant la critique musicale de tous les journaux grands et petits s'émut à son tour :

« Attaquer le jury, écrit M. d'Aunay dans le *Figaro*, me semblerait injuste, alors qu'il s'est si nettement prononcé quant à la cantate. Je me permettrai seulement de lui donner un conseil. Parmi les huit cents et quelques morceaux qu'il a dû entendre, il y en a bien cinquante qui ont le sens commun. »

« Ne pourrait-on faire ce tri, et ouvrir un nouveau concours entre ces compositeurs triés ? »

(M. d'Aunay se trompait : il n'y en avait pas vingt de réellement passables.)

De son côté, mon confrère et ami Gustave Chadeuil ne se lassait, dans le feuilleton du *Siècle*, de demander des éclaircissements au jury :

« Avec une persévérance, dit-il, dont nos lecteurs apprécieront l'intention louable, nous avons demandé au comité de composition musicale comment son examen s'était opéré relativement au concours des hymnes et des cantates en l'honneur de l'Exposition universelle.

« Un nombre formidable d'artistes ou d'amateurs de tous les pays ont mis en musique les couplets couronnés de l'*Hymne à la Paix*, et pas un d'eux n'a été jugé digne du prix.

« Est-ce bien possible ?

« Il paraît que c'est possible, puisque cela est.

« Tout le monde s'en est étonné. Comment ! ni en France, ni en Italie, ni en Allemagne, nulle part, parmi les productions de tous ces concurrents des diverses nationalités artistiques, on n'a rien trouvé qui valût la peine d'être exécuté publiquement ? Mais alors c'est la déchéance de l'art que le jury vient de signer, tout simplement.

« Ne pouvant admettre les conclusions du jury musical, nous avons posé des questions pratiques que nous rappelons succinctement.

« Comment s'est fait l'examen ? A-t-on réparti les airs entre tous les membres du comité chargés de rapports individuels, ou le comité tout entier a-t-il successivement écouté tous ces morceaux ? Combien de séances pour ce travail ? Quels ont été les moyens ? Est-ce une simple lecture qu'on a faite, une exécution sommaire au piano, que sais-je ? Avait-on des chanteurs ? Lesquels ? »

J'aurais pu répondre aux questions de Chadeuil avant que le comité ne livrât son rapport au *Moniteur*, car, en ma qualité de membre du comité de l'exécution musicale, je pus me renseigner auprès de quelques-uns des membres du comité de la composition musicale. Ces messieurs, qui n'avaient rien à cacher à personne, ne se firent aucun scrupule de dévoiler à mes yeux ce mystère qui n'en était point un.

Il faut d'abord savoir que, sur les 807 pièces de musique envoyées au concours, quatre cents étaient écrites par de braves amateurs qui manquaient des premières notions de la musique. Quelque chose comme votre frotteur ou votre porteur d'eau concourant aux Jeux floraux ! Pour juger de pareilles compositions, un coup d'œil suffit ; en une heure, on en jette cent au panier. Sur les quatre cents qui restaient à examiner, on en trouva deux cents environ qui péchaient par les lois de la composition ou de la prosodie ; cent qui, sans être incorrectes, n'offraient

aucun mérite; cinquante à peu près médiocres, et le reste digne d'être examiné derechef. Ces derniers morceaux furent chantés, accompagnés au piano et sérieusement discutés. Quelques-uns révélèrent un mérite réel de composition, mais ils s'éloignaient du but qui avait été proposé; aucun ne remplissait absolument les conditions du programme. Le travail d'élimination continuant, il ne resta plus que *trois hymnes* en cause. Puisqu'en fin de compte on ne put s'entendre pour donner le prix à aucun d'eux, on aurait au moins dû les honorer tous les trois d'une mention.

La décision du jury, qui avait si fortement irrité les aspirants au prix de 5,000 francs, avait paru dans le *Moniteur* du 15 juin; le 10 juillet, on lisait dans les colonnes du journal officiel le rapport suivant, attendu avec une fiévreuse impatience et qui, nous devons l'avouer, ne satisfit que médiocrement les intéressés, en soulevant quelques mordantes observations de la critique musicale :

COMITÉ DE LA COMPOSITION MUSICALE.

Rapport à Son Excellence le Ministre d'État et des finances, vice-président de la Commission impériale.

MONSIEUR LE MINISTRE,

Les travaux du comité de la Composition musicale sont terminés. Nous croyons devoir faire connaître à Votre Excellence les résultats que nous avons obtenus, les décisions que nous avons prises, les motifs qui nous les ont fait adopter.

Dans sa séance du 7 février 1867, la commission impériale a décidé que l'art de la musique serait représenté à l'Exposition au triple point de vue de la composition, de l'exécution et de l'histoire. Elle a appelé les compositeurs français et étrangers au concours, leur demandant deux compositions musicales destinées à célébrer l'Exposition de 1867 et la paix qui en assure la réussite : la première intitulée *Cantate de l'Exposition;* la seconde : *Hymne de la Paix.* Par ses deux arrêtés du 18 février 1867, Votre Excellence a posé les bases de ce concours et nous a chargés de l'organiser et de le juger. Nous nous sommes aussitôt réunis.

Dans sa première séance, le comité s'est demandé si le choix des paroles devait être laissé aux compositeurs. Il lui a semblé que la poésie et la musique, ayant chacune leur part dans le succès de l'œuvre couronnée, devaient participer l'une et l'autre au concours et aux récompenses. Il y avait d'ailleurs à craindre que le manque d'unité dans l'importance et le caractère des morceaux présentés ne rendît tout choix fort difficile; les proportions restreintes de l'hymne de la paix avaient déjà fait renaître bien des romances composées à l'occasion des voyages de Leurs Majestés, la plupart inspirées par les paroles impériales : *L'Empire, c'est la paix.* Un compositeur de mérite pouvait

échouer à cause de paroles médiocres, un compositeur médiocre pouvait réussir grâce au talent du poëte. Ces considérations frappèrent Votre Excellence, et elle voulut bien autoriser l'ouverture d'un concours de poésie dont le *Moniteur* du 13 mars 1867 indiqua les conditions.

Appelant les poëtes au concours, le comité a désiré s'adjoindre plusieurs hommes de lettres. MM. Th. de Banville, Jules Barbier, Th. Gautier, de Saint-Georges et Ed. Thierry ont bien voulu partager ses travaux.

L'article 4 de l'arrêté du 18 février 1867 avait annoncé que deux médailles d'or, deux médailles d'argent, deux médailles de bronze et six mentions honorables seraient mises à la disposition du comité pour récompenser les auteurs des œuvres classées au premier rang, et qu'une somme de 10,000 fr. pourrait, en outre, être attribuée, sur la proposition du comité, à l'auteur de l'œuvre qui serait jugée digne de figurer à l'avenir, à titre d'hymne, dans les solennités internationales.

Le comité a pensé que, pour un concours aussi exceptionnel, un prix unique aurait une importance plus réelle; que les compositeurs d'un talent éprouvé ne s'exposeraient pas à recevoir une mention, mais qu'ils concourraient volontiers, s'ils étaient certains qu'en cas d'échec leurs envois demeureraient inconnus. Il a pensé, en outre, que l'appel fait à tous les compositeurs étrangers et français n'avait pas pour but un classement par ordre de mérite, mais bien le choix d'une œuvre unique dans chacun des deux genres désignés; que ces deux morceaux devant être seuls exécutés, il ne convenait pas de prononcer un jugement arbitraire dans sa forme, puisque le public n'aurait pas à le sanctionner.

Les concurrents ont donc été informés, par un avis daté du 18 mars et inséré au *Moniteur*, que la répartition des récompenses était ainsi modifiée :

Cantate de l'Exposition.

Une médaille d'or pour l'auteur des paroles;
Une médaille d'or pour l'auteur de la musique.

Hymne de la Paix.

Une médaille d'or pour l'auteur des paroles;
Une médaille d'or pour l'auteur de la musique.

Dans le cas seulement où le comité jugerait que les conditions indiquées par le 2e paragraphe de l'art. 4 de l'arrêté du 18 février 1867 ont été remplies :

5,000 fr. pour l'auteur des paroles de l'hymne;
5,000 fr. pour l'auteur de la musique.

Il a été annoncé, en outre, que, pour assurer le secret du concours, tous les manuscrits qui n'auraient pas été réclamés un mois après le prononcé du jugement seraient brûlés.

Telles étaient les conditions offertes aux candidats lorsque les concours ont commencé.

Le 17 avril, le comité s'est réuni pour entreprendre l'examen des poésies

adressées à la commission impériale. Le nombre des hymnes admis au concours a été de. 630
celui des cantates de. 222

Ensemble. 852

Manuscrits ne remplissant pas les conditions du programme, et écartés. 84

Total des envois. 936

Procédant par élimination, le comité, après un premier examen, a conservé 8 cantates et 40 hymnes. Après plusieurs épreuves, 5 cantates et 38 hymnes ont été écartés de nouveau. Le vote a donc porté sur 2 hymnes et 3 cantates.

En ce qui concerne l'hymne de la paix, les voix s'étant constamment réparties en nombre égal sur les deux concurrents, il a été décidé que le prix serait partagé. En conséquence, deux médailles de 500 fr. chacune ont été décernées à M. Gustave Chouquet (épigraphe : *Dieu le veut !*) et à M. François Coppée (épigraphe : *Una quies, unusque labor*). Une médaille de 1,000 fr. a été décernée à M. Romain Cornut fils, auteur de la cantate intitulée : *les Noces de Prométhée*, et portant pour épigraphe : « J'ai dérobé aux demeures célestes l'élément du feu, etc. »

Plusieurs cantates remarquables ont été écartées à regret par le comité, à cause de leur développement qui ne permettait pas de les mettre en musique.

Les paroles choisies ont été publiées dans le *Moniteur*. Il importait de préciser en même temps les conditions du concours en ce qui concernait la musique ; c'est ce qui a été fait.

La plus grande liberté a été laissée aux compositeurs quant à la forme qu'ils jugeraient à propos d'adopter pour la cantate ; toutes les ressources nécessaires à l'exécution d'une œuvre importante ont été promises au lauréat. L'hymne de la paix, œuvre plus populaire qu'artistique, devait être traité dans de tout autres conditions, et, pour répondre aux données du premier programme, le comité a demandé une mélodie large et bien rhythmée, destinée à être chantée sans accompagnement par un soliste ou par des voix à l'unisson.

Le 7 juin, l'examen des envois de musique a commencé.

Le concours ayant un caractère éminemment international, nous avons prévenu MM. les commissaires accrédités auprès de la commission impériale que quatre places avaient été réservées dans le comité à des compositeurs étrangers. Nous les avons priés de faire, d'un commun accord, le choix de ceux qu'il leur conviendrait d'y voir figurer. Les délégués dont les noms suivent ont été successivement désignés :

M. Gevaert, par le royaume-uni de la Grande-Bretagne et d'Irlande, la Belgique et les Pays-Bas ;

M. le docteur Hanslick, par l'Autriche, la Suisse, le Wurtemberg, la Bavière, la Hesse et le grand-duché de Bade ;

M. le chevalier Soriano Fuertes, par l'Espagne, le Portugal, la Grèce, l'empire ottoman et les principautés roumaines,

M. Asger Hammerik, par la Russie, la Prusse, le Danemark, la Suède et la Norwége.

Il a été présenté 102 cantates, et nous nous plaisons à reconnaître que nous n'avons jamais assisté à un concours plus fort, plus élevé. C'est à peine si trois ou quatre morceaux étaient inexécutables. Quinze des manuscrits réservés après un examen minutieux eussent été dignes de recevoir le prix. Continuant à procéder par élimination, nous avons conservé, pour une dernière épreuve, quatre partitions qui se recommandent à la plus sérieuse attention du comité par des qualités diverses.

Toutefois celle qui portait l'épigraphe :

> « La musique est dans tout, un hymne sort du monde. »
>
> VICTOR HUGO.

a réuni au premier tour de scrutin l'unanimité des suffrages, et le nom de son auteur, M. Saint-Saëns, a été accueilli par de chaleureux applaudissements.

En raison de la force exceptionnelle du concours, et sans s'écarter des conditions arrêtées par lui, le comité croit pouvoir publier les épigraphes des trois manuscrits qui les derniers ont le plus particulièrement appelé son attention. Ce sont les suivantes :

> « Les siècles à ses pieds comme un torrent s'écoulent. »

« Dieu seul est grand. »

« Alsace. »

Le comité serait heureux que les trois concurrents consentissent à la publication de leurs noms dans le *Moniteur*. Il attendra jusqu'au 30 juin leur décision à cet égard.

Nous sommes loin d'avoir à constater le même succès, Monsieur le Ministre, pour l'*Hymne de la Paix*. Nous avons examiné 807 morceaux : 566 avec les paroles de M. Gustave Chouquet, 241 avec celles de M. François Coppée. Le comité, après de nombreuses séances consacrées à cet examen, a déclaré par 13 voix contre 5 qu'il n'y avait pas lieu de décerner le prix.

En signalant à Votre Excellence le peu de succès du concours, il est de notre devoir de reconnaître l'extrême difficulté que présentait l'exécution du programme imposé. Les circonstances ont une large part dans le succès des hymnes populaires. Fils de l'enthousiasme, ils naissent à des heures indéterminées, et si tous les peuples ont leurs chants nationaux et patriotiques, il n'en est aucun qui puisse se vanter de posséder un hymne de la paix. La plus grande partie des morceaux que nous avons eu à juger avaient, en dépit du sujet, l'allure martiale et belliqueuse; quelques autres, remarquablement écrits d'ailleurs, ne pouvaient pas se passer du secours de l'orchestre et des chœurs. Aucun ne remplissait les conditions du programme.

Nous avons consacré vingt séances à ces divers concours. Nous avons successivement examiné :

936 pièces de vers.	Hymnes.	630
	Cantates.	222
	Manuscrits ne remplissant pas les conditions imposées.	84
		936
970 morceaux de musique. .	Hymnes.	807
	Cantates.	102
	Manuscrits ne remplissant pas les conditions imposées.	61
		970

Bien que l'examen des hymnes de la paix ne nous ait révélé aucune œuvre saillante, nous devons mentionner ici les heureux effets du concours dont Votre Excellence a pris l'initiative. Il a donné naissance à une œuvre exceptionnelle et a permis de constater à quelle hauteur s'est maintenu le niveau de l'art musical. Il a été pour nos jeunes compositeurs un stimulant puissant, et tous vous en sont, croyez-le bien, profondément reconnaissants.

Tel est, Monsieur le Ministre, le résumé de nos travaux.

Nous prions Votre Excellence d'agréer l'expression de nos sentiments de haute et respectueuse considération.

Rossini, président d'honneur; Auber, de l'Institut, président; Asger Hammerick; Banville (Théodore de); Barbier (Jules); Berlioz, de l'Institut; Carafa, de l'Institut; Cohen (Jules); David (Félicien); Gautier (Eugène); Gautier (Théophile); Gevaert; Hanslick (le docteur); Kastner (Georges), de l'Institut; Mellinet (le général), sénateur; Poniatowski (le prince), sénateur; Réber, de l'Institut; Saint-Georges (de).

A l'apparition de ce long, trop long rapport, les musiciens ont gardé le silence, mais la critique a parlé. Elle a reproché plus d'un tort au jury, qui ne les méritait pas, et s'est égayée, avec plus de raison peut-être, sur certains passages du rapporteur au point de vue du style et de la logique. Le rapport dit que les événements ont une large part dans le succès des hymnes populaires ; que ces hymnes sont fils de l'enthousiasme, qu'ils naissent à des heures indéterminées, et que si tous les peuples ont leurs chants nationaux, il n'en est aucun qui puisse se vanter de posséder un hymne de la paix. A cela la critique répond : Comment pouvez-vous savoir que les hymnes à la paix sont fils de l'enthousiasme et naissent à des heures indéterminées, puisqu'il n'est aucun peuple, d'après vous, qui puisse se vanter de posséder un seul

hymne à la paix ?... Ce n'est pas tout. Le rapport ajoute : « Aucun morceau ne remplissait les conditions du programme »; et dix lignes plus loin on lit : « Nous avons successivement examiné » (c'est toujours ainsi qu'on examine) « 970 morceaux de musique : hymnes, 807 ; cantates, 102; manuscrits ne remplissant pas les conditions imposées, 61. » « Ah ! ça, exclame la critique, mais je n'y comprends plus rien. Tout à l'heure *aucun ne remplissait les conditions du programme ;* à présent il y en a seulement 61 *qui ne remplissent pas les conditions imposées* ! » Puis la critique n'a point laissé passer cette phrase : *Pas d'œuvre saillante,* mais une *œuvre exceptionnelle.* Comment ce qui est exceptionnel n'est-il pas saillant, et comment ce qui est saillant n'est-il pas exceptionnel ? Enfin le rapporteur, qui constate qu'il n'y a pas eu lieu à décerner de prix, ajoute aussitôt que ce concours a permis de constater à quelle hauteur s'est maintenu le niveau de l'art musical. A la hauteur de la cave, évidemment, riposte gaiement la critique.

Mais ce sont là des peccadilles de rédaction qui ne diminuent en rien les louables et utiles travaux du comité. Il faut excuser le rapporteur et pardonner à la critique qui, à l'égal des roquets de bonne maison, aboie sans cesse et mord quelquefois sans souci des personnes et suivant son humeur capricieuse.

En somme, le comité de l'exécution musicale produisait à la commission impériale trois pièces de poésie dont deux malheureusement n'avaient plus d'objet, et une partition remarquable avec orchestre et chœurs, due à la plume d'un compositeur français triomphant de tous les concurrents étrangers. C'était bien quelque chose.

Mais qu'allait faire de cette partition couronnée la commission impériale ? C'est ce qu'on verra plus loin, quand nous parlerons de *l'exécution musicale.*

COMITÉ DE L'EXÉCUTION MUSICALE.

PREMIÈRE SECTION.

Concerts avec orchestre et chœurs.

C'est à Berlioz que nous devons les premiers festivals qui attirèrent tout le Paris musical dans ce même Palais de l'Industrie, qu'on aurait mieux fait d'appeler Palais de l'Harmonie. Avant l'entreprise audacieuse et grandiose de ce maître français, les Parisiens ignoraient qu'on pût réunir d'aussi formidables masses d'exécutants et qu'elles pussent jouer avec ensemble. Toutefois le Parisien, qui se lasse de tout, se lassa bientôt des festivals, qui d'abord avaient si fort piqué sa curiosité ; malgré tous les efforts de Berlioz, malgré le prestige de son talent, — très-contesté alors, il est vrai, mais s'imposant en raison même de toutes les contestations, — le maître succomba sous le poids de frais énormes, et les festivals rentrèrent dans le néant.

En Angleterre, de semblables manifestations musicales eussent enrichi leur directeur. J'ai lu, dans un journal anglais, que quatorze mille auditeurs avaient assisté à un festival monstre organisé au Palais de Cristal par M. Distin. Cinq orchestres, trois mille choristes et cinquante chanteurs et instrumentistes solistes y exécutèrent un programme composé de *quarante-trois* morceaux. Avec un concert comme celui-là, on peut faire provision d'harmonie pour son année, quand on est modeste; d'autant que les prix des billets aux festivals anglais ne se délivrent pas pour rien. Aussi les recettes atteignent-elles là-bas des chiffres fabuleux. Le festival de Leeds produisit, il y a quelques années, 7,500 liv. st. (187,500 fr.); celui de Birmingham plus encore, 18,000 liv. st. (270,000 fr.). Nous n'en sommes pas encore là en France, tant s'en faut.

Mais si les auditeurs manquent quelquefois dans les concerts à Paris, en revanche les musiciens de tout bois et de toutes cordes y abondent avec les chanteurs.

Paris est la ville de toutes les ressources. En frappant du pied, si le pied se heurte contre un sac de pièces de cinq francs au son argentin et sympathique, ce qu'on souhaite apparait aussitôt. Le comité chargé d'organiser des concerts avec orchestre et chœurs donna ce coup de pied suprême sur un sac de 60,000 francs mis à sa disposition par la commission impériale, et il sortit comme de dessous terre douze cents

instrumentistes et chanteurs, chiffre énorme, mais à peine suffisant pour remplir d'ondes sonores le vaste Palais de l'Industrie des Champs-Élysées.

L'organisation de ces fêtes de l'Harmonie exigeait donc relativement peu d'efforts dans les douces conditions faites au comité de la première section [1], et son histoire ne remplirait pas une page de ce livre, si dans leur programme n'avait figuré une œuvre nouvelle de l'auteur de *Guillaume Tell.*

C'était là un événement musical considérable, et cette composition dédiée à l'Empereur occupa le monde artiste avec une extrême passion. Elle l'occuperait peut-être encore si l'illustre musicien n'avait pris la résolution inébranlable de ne pas laisser imprimer son œuvre et de la renfermer dans des cartons-sarcophages d'où il ne veut plus qu'elle sorte.

La vérité n'a pas encore été dite sur cet hymne, qui serait mieux appelé une cantate, car c'en est une dans toutes les conditions exigées du genre. Nous l'apprécierons en détail plus loin.

C'est à l'initiative de M. P. Ramond, secrétaire-adjoint du comité et ami du maestro, que l'Exposition universelle et le public ont été redevables d'avoir entendu, — trop peu entendu, — cette œuvre si brutalement et si injustement maltraitée par une certaine presse.

Un jour, M. Ramond va faire sa cour à Rossini dans le petit palais royal que ce monarque de l'harmonie s'est fait construire à Passy.

Le maître était assis à sa table de travail, car ce célèbre paresseux n'a jamais cessé de travailler avec l'activité de dix hommes vaillants. Il remplissait de points et de barres les portées d'un cahier de papier à musique, lentement, sans fièvre, sans secousse, mais sans rature aucune, suivant sa vieille habitude.

— Que faites-vous là, maître? hasarda M. Ramond.

— Oh ! rien, répondit Rossini en continuant de dessiner des points noirs et des barres, comme s'il eût transcrit une chose apprise par cœur. C'est une babiole pour être exécutée en plein air.

1. Toutefois, ce serait une omission regrettable que de ne pas mentionner ici un musicien qui, quoique ne faisant pas partie du comité, a beaucoup contribué par ses intelligents et louables efforts à l'organisation des concerts donnés par cette section. Nous voulons parler de M. Labro, professeur au Conservatoire. C'est lui qui a recruté le personnel des exécutants, fait graver la musique et l'a donnée à relier, ce qui était indispensable. Par ses soins, chaque artiste a pris, sans confusion aucune, la place qui lui avait été assignée, et où déjà se trouvait son instrument. Ce sont là des services modestes, peu brillants, mais indispensables et absorbants.

— Ah !

— La musique, voyez-vous, mon ami, c'est un peu comme la peinture, elle a sa perspective. Ce qui convient à la scène ne convient pas toujours au salon, et il faut élargir les lignes et mesurer en rhythmes larges et carrés la musique qu'on veut faire entendre à ciel ouvert. En cela comme en toute autre chose, le grand art est de proportionner l'œuvre à l'usage auquel on la destine.

Et le maestro écrivait toujours.

— Ainsi donc vous écrivez pour le grand air? reprit M. Ramond; sera-ce aussi pour tout le monde ?

— Le monde, mon ami, se passe fort bien de moi aujourd'hui que l'Allemagne produit tant de musique de l'avenir grâce à des musiciens pleins de sens, de modestie et de raison qui ont aussi de l'avenir, je l'espère. Que sont les pauvres vieux refrains du Cygne de Pesaro à cette heure !

— Vous ne pouvez douter, cher maître, que....

— Et, à propos de cygne, interrompit l'auteur du *Barbier*, saviez-vous que cet oiseau d'Apollon et des divinités de la lumière n'a jamais chanté, ni en naissant ni en mourant ?

— Vraiment, maître ? Mais alors qu'est-ce donc que ce fameux chant du cygne qui a inspiré tant de poëtes anciens et modernes ?

— Le cygne, en pareil cas, est un canard, fit Rossini qui aime les jeux de mots.

— Voilà pourtant sur quels fondements s'établissent certaines réputations d'artistes, reprit M. Ramond. Probablement le cygne, chanteur plus que médiocre, mais porté aux nues, avait des amis parmi les journalistes qui lui auront fait des réclames. Est-il donc tout à fait muet, ce grand chanteur ?

— On peut être à la rigueur un chanteur sans voix, en dépit de la *Cuisinière bourgeoise*, — un livre de mon choix,— qui affirme que, pour faire un civet, il faut un lièvre. Malheureusement non, le cygne n'est pas tout à fait muet, seulement il ne chante point. En ma qualité de Cygne de Pesaro, j'ai pris des informations à ce sujet ; on aime à se renseigner sur les membres de sa famille. Or, l'abbé Arnaud compare les divins accents de l'oiseau de Jupiter au son d'une clarinette embouchée par quelqu'un à qui cet instrument ne serait pas familier.

— Comme Rébart, des Variétés, par exemple, quand il jouait avec Flore et Suzanne Lagier dans *Une Fille terrible* ?

— Je n'ai pas vu cette *Fille terrible* aux Variétés, mais j'en ai vu

beaucoup d'autres ailleurs. Buffon, lui, trouve que le chant du cygne représente assez exactement ce qu'on appelle le *jurement du chat*. Pour M. Talmont de Bomare, c'est autre chose : le cygne sauvage a une voix, mais quelle voix ! On n'en entend point comme celle-là à l'Opéra, et c'est dommage, parce que les grands compositeurs d'aujourd'hui en sauraient tirer un très-beau parti. Il fait *tou-hou* à plusieurs reprises ; le *hou* est d'un demi-ton au-dessus du *tou*.

— C'est un trille, tout simplement.

— A la bonne heure ; mais comme le cygne est le modèle des époux, qu'il ne va nulle part sans sa femelle, et que celle-ci donne les deux mêmes sons, mais plus bas et moins forts que lui, lorsqu'ils chantent ensemble leur *tou-hou*, on dirait, Dieu me pardonne, un passage sublime du plus avancé des opéras de la nouvelle école.

— C'est affreux, alors ?

— Affreux, oui ; mais pour des dilettanti blasés comme il y en a tant, c'est neuf et adorable.

Et Rossini continuait de noircir son papier réglé comme s'il eût eu deux cerveaux, l'un pour penser sa musique, l'autre pour écouter et pouvoir répondre à M. Ramond.

— Vous savez, maître, dit négligemment celui-ci après un instant de silence, que le comité institué pour organiser les grands concerts de l'Exposition rêve des splendeurs inaccoutumées. Les plus illustres compositeurs de toute l'Europe seront appelés à écrire expressément pour ces concerts.

— Diable ! cela va faire un beau tapage.

— Mais on ne les exécutera pas tous à la fois.

— Tant pis, ce serait plus original.

— Eh ! mais, une idée.

— Quoi donc ?

— Cette musique que vous composez en ce moment ?...

— Cette musique a une destination : elle est dédiée à l'Empereur Napoléon III et à son vaillant peuple.

— C'est une belle pensée, maître.

— Oui ; mais, comme je ne suis plus qu'un simple amateur de musique, j'agirai en amateur. En dépit de son titre pompeux, mon hymne n'a d'autre but que de récréer tant bien que mal quelques amis. Mes domestiques le chanteront.

— Vous voulez rire, maître ?

— C'est très-sérieux, et un de ces soirs vous entendrez cela dans

mon jardin. Apportez une petite bombe de Ruggieri, et vous ferez votre partie dans la symphonie en y mettant le feu.

— A la symphonie ?

— Non, à la bombe. Scribe, à une époque, a fait un vaudeville où je figurais sous le nom de *Il signor Vacarmini ;* il faut bien que je justifie ma réputation.

— Voyons, maître, si l'on vous demandait cette musique pour un des concerts de l'Exposition, la donneriez-vous?

— Qui la demanderait ?

— Mais... quelqu'un de haut placé.

— Qui encore ?

— Cet hymne, vous l'avez fait en l'honneur de Napoléon III et de son vaillant peuple, vous venez de me le dire.

— C'est vrai.

— Vous ne voudriez donc pas refuser une occasion solennelle de rendre hommage à l'Empereur et à son vaillant peuple en le faisant exécuter devant l'Empereur dans une circonstance mémorable pour la nation.

— Sans doute, mais...

— Vous le voyez, vous accepterez.

— Cependant...

— Ce n'est pas une promesse ?

— Non, certes.

— Ce n'est pas non plus un refus ?

— Personne ne m'a rien demandé... Et pourquoi ma musique plutôt que celle d'un autre ?...

Ces dernières paroles, moins encore que la physionomie du maestro, remplirent d'espérance l'âme enthousiaste de M. Ramond pour le génie de l'auteur de *Moïse* et de la *Petite Messe*, une œuvre colossale, qui va de pair avec *Guillaume Tell.* On verra cela un jour.

Il sortit, sollicita une audience en haut lieu, l'obtint, retourna chez Rossini et fit si bien que le maître dit : *Oui.* Tout cela fut l'affaire de quelques jours, et l'hymne à l'Empereur était définitivement acquis à l'Exposition universelle.

Émilien Pacini, très-habile en l'art d'appliquer des paroles sur de la musique, improvisa, d'après un plan fourni par le maître lui-même, les vers suivants, sur lesquels il semble que la musique ait été faite :

UN PONTIFE (Solo).

(12 basses-tailles à l'unisson.)

Dieu tutélaire!
O toi, notre père,
Des cœurs français
Entends la prière!
Pendant la paix
Et pendant la guerre,
Par des succès nouveaux
Couronne nos travaux!

LE CHŒUR (Peuple, soldats, etc., etc.).

Dieu tutélaire!
O toi, notre père,
Des cœurs français
Entends la prière!
Pendant la paix
Et pendant la guerre,
Par des succès nouveaux
Couronne nos travaux.

LE PONTIFE.

Dieu, que tout révère,
Daigne, du haut des cieux,
Écouter nos vœux,
Et sur tes fils pieux
Abaisser les yeux.

ENSEMBLE :

LE PONTIFE ET LE CHŒUR.

Dieu tutélaire!
O toi, notre père,
Des cœurs français
Entends la prière!
Pendant la paix
Et pendant la guerre,
Par des succès nouveaux
Couronne nos travaux.
Que la France prospère!
Pour sa grandeur,
Pour son bonheur,
Veille, Seigneur,
Sur l'Empereur!
France, à son règne honneur!!!

CHŒUR DE FEMMES (Vivandières).

De nos héros dans les combats,
Braves comme eux, suivons les pas!
Versons gaîment à nos soldats
L'ardent nectar et l'oubli du trépas!
Dans la bataille,
Si la mitraille
Des régiments
Éclaircit les rangs,
Lorsque la poudre
Lance la foudre
Dans le sillon,
Au bruit du canon,
Quand les blessés
Tombent pressés,
A leur secours
On risque ses jours.
Pour nos amis bat notre cœur! } *bis.*
Aide au vaincu! Gloire au vainqueur!! }

LE PONTIFE.

Du ciel implorons la clémence,
Peuple à genoux!

INVOCATION.

O Providence,
Notre espérance,
Garde la France,
Protége-nous!
Sainte patrie,
Arts, industrie,
A ton génie
Tout rend honneur.
Pour sa grandeur,
Pour son bonheur,
Veille, Seigneur,
Sur l'Empereur!
France, à son règne honneur!!!

Reprise du chœur.

De nos héros, dans les combats,

. . . .

Aide au vaincu! gloire au vainqueur!

CRI GÉNÉRAL :

VIVE L'EMPEREUR!!! (*Trois fois.*)

Le Canon tonne. — Les cloches sonnent à toute volée. — Les tambours battent aux champs.

Sur la première page de sa partition, Rossini écrivit le titre suivant :

A NAPOLÉON III ET A SON VAILLANT PEUPLE.

HYMNE

AVEC ACCOMPAGNEMENT A GRAND ORCHESTRE ET MUSIQUE MILITAIRE

Pour baryton (solo), un PONTIFE,

Chœur de Grands Prêtres,

Chœur de Vivandières, de Soldats et de Peuple.

A la fin,

DANSE, CLOCHES, TAMBOURS ET CANONS.

Excusez du peu!!

Passy, 1867. G. ROSSINI. *Paroles d'E. Pacini.*

Cet *excusez du peu!!* qui, comme une parenthèse, vient à la suite de l'énumération des danses, des cloches, des tambours et du canon, n'est pas, j'en conviens, tout ce qu'il y a de plus parlementaire. De la part d'un autre que de Rossini, cette exclamation *semi-seria* pourrait sembler irrespectueuse; mais que voulez-vous! les hommes de génie sont des enfants, de même que les hercules sont des agneaux. La nature ne transige pas avec ses lois, et l'équilibre qu'elle a voulu établir, elle le maintient toujours. Ce qu'elle donne avec trop de prodigalité d'un côté, elle le reprend de l'autre. Le bras d'un hercule serait trop lourd, s'il était conduit par un esprit irascible, et l'homme chétif remplace d'ordinaire les muscles qui lui manquent par l'intelligence et la volonté du but; pendant que l'homme d'imagination commet souvent des actes de gaminerie, et que l'imbécile s'impose par la gravité de sa personne et son air important.

M. Ramond alla trouver M. Lépine, secrétaire du comité de la *Composition musicale,* Rossini désirant confier à ce comité les intérêts de son œuvre. Il lui annonça la bonne nouvelle. M. Lépine se rendit chez le maître, qui le reçut très-gracieusement et lui remit immédiatement sa partition. Il fut décidé que l'hymne serait exécuté le 1er juillet, jour de la distribution des récompenses aux exposants, et Rossini chargea M. Jules Cohen de la direction des études de son ouvrage. De son côté, M. Ramond était désigné, par le comité de la première section, pour *suivre l'exécution* de cette même composition. On nomma en outre M. Paulus pour diriger les musiques militaires.

Le lendemain du jour où le maître avait confié son manuscrit à M. Lépine, on lisait dans le *Figaro* la nouvelle suivante :

« Avant-hier soir, à neuf heures, au palais des Tuileries, Rossini a remis à l'Empereur la partition de son hymne inédit, qui sera exécuté au moment de l'entrée des souverains dans la grande nef du Palais de l'Industrie, le 1er juille prochain, etc. »

M. Alfred d'Aunay, le rédacteur de ce fait-Paris, avait mal lu la note qu'on lui avait communiquée et qu'il avait arrangée. Au lieu de *Lépine,* il avait lu l'*Empereur !*

L'hymne obtenu et donné à la copie, le comité pour l'exécution des concerts avec orchestre et chœurs adressait à M. Rouher le rapport suivant :

EXPOSITION DES ŒUVRES MUSICALES.

Rapport adressé à S. Exc. le ministre d'État et des finances, vice-président de la Commission impériale de l'Exposition universelle, par le comité d'exécution (1re section, concerts avec orchestre et chœurs).

Monsieur le ministre, par un arrêté en date du 18 février 1867, Votre Excellence, pensant qu'il importait « de faire une large part à l'exécution musicale, qui est le complément indispensable de l'art du compositeur », a décidé que « l'art de la musique serait représenté à l'Exposition au point de vue de l'exécution ».

Un second arrêté de Votre Excellence, en date du même jour, a institué « un comité spécial, subdivisé en trois sections, dit comité de l'exécution musicale », et dont la 1re section a été chargée « d'organiser des concerts avec orchestre et chœurs ».

Le comité d'exécution (1re section) s'est aussitôt mis en mesure de réunir un nombre considérable d'artistes qui pussent composer un orchestre et des chœurs, et il compte aujourd'hui un personnel effectif de onze cents exécutants,

qui devront concourir aux deux grands concerts donnés par ordre de la commission impériale.

Ces deux grands concerts, qui ne devaient avoir qu'un même programme composé de douze morceaux, avaient été fixés, dans l'origine, au 2 et au 4 juillet 1867.

Le comité d'exécution (1re section) ayant appris que l'illustre maëstro Rossini avait composé un hymne dédié à Sa Majesté l'Empereur, et qu'il en autorisait l'exécution pour le jour de la distribution solennelle des récompenses, s'est empressé, d'accord avec la commission impériale, de mettre son orchestre à la disposition du maëstro, et de fixer le premier concert au 1er juillet, jour de la distribution des récompenses.

Le comité a, de plus, délégué un de ses membres, M. P. Ramond, pour suivre l'exécution de l'hymne à l'Empereur.

Dans ces circonstances, le premier des deux grands concerts, limité par le temps nécessaire aux solennités officielles, devra être formé d'un choix de quatre morceaux des plus illustres compositeurs et de l'œuvre inédite d'un grand maître, qui rompt un long silence pour célébrer les gloires de la France et de l'Empereur.

Le second concert restant fixé au 4 juillet, et composé, comme primitivement, de douze morceaux, offrira un programme formé de quatre morceaux entendus le 1er juillet et de huit autres compositions choisies, comme les premières, parmi les œuvres des plus grands auteurs français et étrangers.

Dans la formation du programme de ces deux solennités musicales, le comité s'est efforcé de réunir des morceaux de caractères divers, toujours en rapport avec les vastes proportions du local et avec la circonstance.

Nous avons donc l'honneur, Monsieur le ministre, de soumettre à Votre Excellence le programme des deux grands concerts destinés à avoir lieu au Palais de l'Industrie (Champs-Élysées), le 1er juillet, lors de la distribution solennelle des récompenses, et le 4 juillet 1867.

SOUS LA DIRECTION DE M. GEORGES HAINL.

1er *Grand concert*. 1er *juillet*.

1re Partie (à une heure) :

1. Ouverture d'*Iphigénie en Aulide* (avec une coda écrite par HALÉVY). — GLUCK.
2. Chant du soir. — F. DAVID.

2e Partie (pour l'entrée de l'Empereur) :

3. Hymne dédié à Napoléon III et à son vaillant peuple (paroles de Emilien PACINI). — ROSSINI.

3e Partie (après toutes les cérémonies).

4. Ouverture de *la Muette*. — AUBER.
5. Chœur de *Judas Machabée*. — HAENDEL.

2ᵉ *Grand concert*, 4 *juillet*.

1ʳᵉ Partie.

1. Ouverture de *la Muette*. — AUBER.
2. Chœur des Soldats (*Faust*). — GOUNOD.
3. Chœur d'*Armide* — GLUCK.
4. Hymne dédié à Napoléon III et à son vaillant peuple (paroles de Emilien PACINI). — ROSSINI.

2ᵉ Partie.

5. Marche du *Prophète*. — MEYERBEER.
6. Chant du soir. — F. DAVID.
7. Prélude de *l'Africaine* (unisson). — MEYERBEER.
8. Prière de *Moïse*. — ROSSINI.

3ᵉ Partie.

9. Ouverture du *Jeune Henri*. — MÉHUL.
10. Hymne à la France (paroles d'Aug. BARBIER). — BERLIOZ.
11. Marche religieuse. — ADAM.
12. Chœur de *Judas Machabée*. — HAENDEL.

Afin de remplir entièrement la mission qui nous a été confiée, nous nous réservons d'ailleurs, Monsieur le ministre, de préparer d'autres exécutions et d'organiser, avec le concours d'artistes français et étrangers, des concerts internationaux avec orchestre et chœurs, pour lesquels Votre Excellence a mis un certain nombre de récompenses à la disposition du comité.

Veuillez agréer, Monsieur le ministre, l'assurance de notre profond respect.

Félicien DAVID, président; Victor MASSÉ; Edouard RODRIGUES; Georges HAINL, secrétaire; P. RAMOND, secrétaire-adjoint.

L'œuvre d'organisation de ce comité se trouvait ainsi terminée, et c'est à l'exécution que nous le retrouverons bientôt.

Cependant, nous ne saurions passer sous silence certaines critiques dirigées contre ce comité. On l'accusait de n'avoir pas donné place, dans le programme de son premier concert, à la cantate couronnée de M. Saint-Saens et d'avoir sacrifié ce jeune compositeur à Rossini, depuis longtemps hors de concours. A ce reproche, dicté par un bon sentiment, il faut le reconnaître, mais mal fondé, M. Ramond crut devoir répondre dans l'*Opinion nationale*, et sa réponse est concluante. C'est à notre excellent confrère Hippolyte Prévost que s'adressait le secrétaire-adjoint du comité mis en cause.

« MONSIEUR,

« En lisant le feuilleton fort intéressant que vous avez fait paraître dans le journal *La France* du 16 juillet 1867, j'ai remarqué quelques conseils donnés aux organisateurs chargés de l'exécution de la cantate de M. Saint-Saens.

« Ces organisateurs sont les membres du comité d'exécution (concerts avec orchestre et chœurs). Ayant l'honneur d'être l'un des secrétaires de ce comité, je crois de mon devoir de répondre à vos bons conseils par quelques explications sur les causes qui ont amené ce que vous nommez le retard apporté à l'exécution de l'œuvre de M. Saint-Saens.

« Tout en appréciant les *bonnes intentions* du comité, vous pensez que, de par la logique et la justice, le premier devoir des organisateurs eût été d'exposer, à la « séance impériale du 1er juillet, ce produit musical hors ligne » et que le « temps sacrifié à mettre en évidence un maître depuis longtemps hors concours..... eût été mieux employé à l'étude de la cantate couronnée !... »

« Faisant partie du comité qui a couronné à l'unanimité la cantate du jeune et éminent compositeur, ainsi que du comité chargé de faire exécuter cette œuvre, et ayant été désigné par ce dernier comité pour *suivre l'exécution de l'Hymne à l'Empereur*[1], je suis à même de vous adresser sur ces deux compositions des renseignements que, du reste, j'aurais été heureux de pouvoir vous communiquer avant la rédaction de votre feuilleton.

« Permettez-moi, Monsieur, de vous faire remarquer que, loin d'avoir blessé les règles de la logique et de la justice dans les conditions d'exécution des deux œuvres dont il s'agit, le comité s'est conformé en tous points à ces règles, en suivant les intentions des auteurs consultés.

« Or, l'*Hymne à l'Empereur*, composition d'un caractère pompeux, écrite, dans le principe, comme vous l'aviez d'abord justement rapporté dans votre article du 8 juillet, pour être exécutée *en plein air*, un jour de fête, dans le jardin de Passy, fut ensuite, du consentement de son illustre auteur, transporté au milieu des solennités éclatantes de la fête du Palais de l'Industrie, tandis que la cantate de M. Saint-Saens, écrite, il est vrai, en l'honneur de l'Exposition, fut, dès l'abord, destinée par son auteur à être l'objet d'une audition *toute spéciale* et dans une salle de proportions vastes, mais normales.

« Le temps nécessaire à l'exécution de cette cantate (25 minutes environ) en faisait une œuvre de trop longue haleine pour une cérémonie de récompenses où seraient, d'ailleurs, passés inaperçus certaines délicatesses et des récitatifs remarquables, dont l'effet a été calculé pour la sonorité d'une salle de théâtre et non d'un Colysée.

« Le comité n'a donc manqué ni aux règles de la logique, ni à celles de la justice en ne faisant point exécuter la cantate de M. Saint-Saens à la fête du Palais de l'Industrie ; il aurait cru, au contraire, méconnaître ces mêmes règles ainsi que celles de l'acoustique, en remplaçant par d'autres idées les intentions formelles du jeune et éminent auteur qui a répondu d'une manière si brillante à l'espoir du jury.

« Infliger à M. Saint-Saens une première exécution de sa cantate dans la séance du 1er juillet, c'eût été *tuer* son œuvre avec les meilleures intentions du monde.

1. Rapport au ministre d'État et des finances, vice-président de la commission impériale. (Voir le *Moniteur* du 3 juillet 1867.)

« La cantate de l'Exposition sera bientôt, nous l'espérons, livrée à la légitime impatience du public, et le comité pourra s'honorer alors d'avoir contribué à mettre au jour et l'œuvre d'un jeune maître, espoir de l'avenir, et la conception grandiose d'un génie qui commande tous les respects.

« En présence du désir qui vous anime de fournir à vos lecteurs des informations exactes, j'ai cru ne pouvoir mieux faire, Monsieur, que de vous prier de vouloir bien faire insérer dans le journal *La France* les explications que j'ai l'honneur de vous adresser.

« Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

« P. Ramond. »

Arrivons aux travaux d'organisation, beaucoup plus compliqués, du comité des festivals et concours orphéoniques.

COMITÉ DE L'EXÉCUTION MUSICALE.

DEUXIÈME SECTION.

Festivals et Concours orphéoniques.

Le plus charmant, le plus expressif, le plus social des arts, la musique, a réuni dans ces dernières années toute la jeunesse française sous sa bannière harmonieuse. Ce qui n'était d'abord qu'un simple passe-temps est devenu une institution véritable. Partout à cette heure, et jusque dans les plus modestes villages, s'élève en un hymne de confraternité la voix du peuple, puissante et fière. Des hommes, divisés jadis par des préjugés de profession, par des dissidences d'opinion, par le sot orgueil qu'inspire la fortune, se sont réunis comme par enchantement à l'appel sympathique de la Muse des sons [1].

J'ose assurer que les Français s'estiment, s'aiment davantage depuis que les orphéons, en les réunissant, leur ont appris à se connaître mieux.

1. Au grand concours de Lyon, M. Émile Guimet, qui avait pris l'initiative de cette belle réunion, a eu l'heureuse idée de dresser une liste des noms de chaque concurrent, avec ses qualités, sa profession et son état. Qu'on me dise, après l'avoir lue, s'il est une société au monde qui, en dehors de l'orphéon, ait le pouvoir de réunir sous une même bannière :

3,068 ouvriers;
920 cultivateurs;
896 employés;
756 industriels ou commerçants;
394 propriétaires ou rentiers;
312 professeurs, instituteurs, artistes;
296 avocats, notaires, médecins, clercs;
60 militaires;
41 maires;
18 ecclésiastiques;
1 marquis;
1 berger;
1 sénateur.

Voilà qui nous dit mieux que les plus beaux discours le véritable esprit de l'orphéon, qui est essentiellement l'esprit démocratique. Mais il y a mieux que des sénateurs à côté de simples bergers : dans les rangs de l'orphéon, il s'y trouve aussi des princes, tout au moins un prince. Celui-là, à la vérité, ne chante pas; mais il n'a pas trouvé indigne de lui la qualité de membre orphéonique honoraire. Le *Journal de l'Ain* rapporte que le prince Napoléon, étant allé à Divonne visiter la fontaine de l'Empereur et le sommet de la Faucille, encore couvert de neige, fut reçu à son retour à Gex par la société musicale de cette ville, qui lui chanta ses plus beaux chœurs. Le prince, touché de cette attention et ravi de l'ensemble et de la justesse des voix, s'est fait inscrire comme membre honoraire de la société.

Ces sociétés musicales sont un des signes du temps ; elles marquent un immense progrès moral accompli. Et qu'on ne s'étonne pas d'un pareil résultat si rapidement obtenu ; il est tout simple. En effet, si le progrès de l'esprit par l'étude des sciences est toujours difficile et lent, le progrès du cœur par la culture des arts est toujours facile et prompt. Or, de tous les arts, la musique est incontestablement celui qui convient le mieux aux masses. Que dis-je! il est le seul qu'elles puissent pratiquer avec succès, par conséquent avec profit.

Trop longtemps, dans l'histoire de notre pays, on a contenu, sans les corriger, les mauvaises passions des hommes plongés dans les ténèbres de l'ignorance. Le moment est venu de moraliser par la science et même par le plaisir, au lieu de punir par la rigueur des lois et l'application des supplices.

Il est, dès aujourd'hui, facile de prévoir le moment où, l'enseignement devenu obligatoire en France, l'esprit de l'homme, qui seul fait l'homme, recevra de la société, dont c'est le premier devoir, les améliorations qu'il commande.

L'instruction obligatoire est l'indispensable corollaire du suffrage universel. Mais ce n'est point assez pour l'émancipation de l'esprit et du cœur que l'homme du peuple sache lire, il faut aussi lui inspirer le goût du beau par la vulgarisation de l'art. C'est donc un devoir pour tous d'applaudir aux nobles aspirations d'un peuple assez grand par son patriotisme, assez puissant par son intelligent labeur pour avoir le droit d'être artiste à ses heures.

Quand on la cultive isolément, la musique n'est qu'un art; quand on la pratique en commun, elle devient une école de morale : on se réunit périodiquement, on étudie ensemble, on prépare en hiver, durant les longues soirées, le répertoire des chœurs pour la belle saison, et il résulte de ces fréquentes assemblées une solidarité artistique qui devient insensiblement une solidarité sociale. Bientôt, peut-être, l'ouvrier tiendra à honneur de mettre sur son livret, à côté des attestations de ses patrons, son titre d'orphéoniste qui sera comme un diplôme d'honnête homme, d'intelligent et paisible citoyen.

Ils ont la vue singulièrement courte ceux qui ne voient dans ce prodigieux mouvement du chant choral populaire français qu'un amusement puéril, propre à varier le programme des réjouissances publiques. L'orphéon est né sous une autre inspiration et il a d'autres destinées.

L'orphéon représente deux besoins impérieux de la nature humaine : celui de se réunir et celui de s'instruire. La musique ici n'est plus seulement un art d'agrément, c'est un art d'utilité. Elle est le poétique et séduisant moyen de transition, par lequel on dégage de sa torpeur l'homme ignorant et grossier, pour le conduire par des sentiers fleuris jusque dans le domaine plus sévère, et plus fortifiant aussi, de l'instruction proprement dite. « L'éducation, a dit M. Duruy, qui se fait « par le *vrai* avec les mathématiques et l'histoire, par le *bien* avec la « morale et la philosophie, doit se faire aussi par le *beau* avec la poésie « et les arts. La lecture des grands poëtes, la contemplation des chefs-« d'œuvre de la peinture, la pratique de l'art musical élèvent l'esprit « et ouvrent le cœur. Les hommes qui se réunissent pour chanter « acquièrent des connaissances nouvelles, ils cultivent leur intelligence ; « ils font plus, ils contractent des habitudes de politesse, de sociabilité, « de régularité, d'ordre et d'économie. L'étude du chant choral pro-« duira, il n'en faut pas douter, les meilleurs résultats. »

A ce point de vue, et c'est le véritable, l'orphéon est plus qu'un simple délassement, c'est une institution nationale, dont la voix s'élève de partout pour plaider contre les restrictions apportées au droit de réunion et demander la mise en pratique du principe éminemment juste de l'enseignement obligatoire, sans lequel il n'est point vrai de dire que tous les citoyens sont égaux devant la loi. En effet, pour que tous les citoyens fussent égaux devant la loi, il faudrait nécessairement qu'ils la connussent tous : or, comment pourraient-ils apprendre à la connaître ne sachant pas lire ?

On juge l'arbre à ses fruits. L'arbre du chant choral a produit les siens en grand nombre, et ils sont des plus savoureux. Par exemple, quand les ouvriers de certaines localités des environs de Paris se trouvaient réunis à une fête quelconque, l'usage exigeait que, pour soutenir l'honneur de leurs localités respectives, ils échangeassent entre eux des coups de poing et des coups de bâton. Depuis la création des sociétés chorales dans ces localités, depuis surtout que ces sociétés se sont réunies en une vaste association, ces habitudes sauvages ont entièrement disparu. Les travailleurs français ont enfin compris qu'ils ne doivent pas agir comme agissent de tribu à tribu les Peaux Rouges des montagnes Rocheuses. L'art a dégagé leur esprit d'une brume grossière, il a rendu les cœurs à eux-mêmes. Béni soit l'art ! Sans être prophète, il est facile de prévoir les brillantes destinées de l'orphéon

dont l'association des sociétés chorales du département de la Seine est une des divisions les plus importantes [1].

Quelques personnes, il est vrai, se refusent à accorder à la musique une influence sérieuse sur les mœurs sociales du peuple et s'obstinent, malgré l'évidence, à ne point la considérer comme un agent de progrès. Du moins, ils ne contestent pas que, si la musique populaire n'est pas le précurseur du progrès, elle en est la charmante compagne : or, c'est bien quelque chose de marcher à côté du progrès, quand on considère les efforts désespérés de certaines bonnes âmes bien pensantes et bien agissantes pour en comprimer l'essor.

J'ai sous les yeux un document officiel et encore inédit, qui donne une idée précise de l'importance de notre orphéon français. C'est le relevé, par départements, de toutes les sociétés chantantes, avec les membres actifs et honoraires qui les composent Je trouve le chiffre énorme de *trois mille deux cent quarante-trois sociétés*, formant un total général de *cent quarante-sept mille quatre cent quatre-vingt-dix-neuf membres.*

Les départements prennent rang dans cette nomenclature en raison, non point du nombre des orphéons, mais du nombre des sociétaires actifs. Néanmoins, comme le nombre des sociétés est le plus souvent en rapport avec celui des membres, qu'il est rare, par exemple, que vingt orphéons représentent dans un département moins de musiciens que vingt-cinq orphéons dans un autre département, nous nous bornons ici à indiquer le chiffre des sociétés chantantes relevées dans chaque département.

1. M. Duruy, ministre de l'instruction publique, à qui l'orphéon doit une vive reconnaissance pour toutes les mesures qu'il a prises en sa faveur, a fait un jour au comité de l'association des sociétés chorales de la Seine l'honneur d'une visite.

Voici en quels termes M. Ernest Gebaüer raconte cette visite dans l'*Écho des Orphéons :*

« L'accueil du ministre a été empreint de cette affabilité qui le distingue, et la réception qu'il a faite à l'association a eu un caractère tout paternel.

« Après s'être entretenu avec MM. Delafontaine, Jouvin, Létang, Cantarel, Lory, M. Duruy a demandé des renseignements sur le personnel des sociétés chorales.

« Le ministre a paru surpris et satisfait à la fois d'apprendre que la classe des carriers, représentée par les rapports comme la plus illettrée et la moins disciplinable, fournissait des orphéonistes studieux et dévoués aux sociétés de Nanterre et de Gentilly.

« Le ministre a ajouté qu'il comptait beaucoup sur l'heureuse influence que la musique est appelée à exercer dans toutes les classes de la société, et il a cité le curé d'une petite commune qui consacre une soirée par semaine à l'étude de la musique dans un cours d'adultes. »

Départements et Algérie.	Sociétés.	Départements et Algérie.	Sociétés.
1 Nord.	244	47 Ardèche.	24
2 Bouches-du-Rhône.	126	48 Loir-et-Cher.	24
3 Seine.	120	49 Indre-et-Loire.	23
4 Rhône.	104	50 Eure-et-Loir.	20
5 Oise.	107	51 Orne.	22
6 Aisne.	104	52 Loiret.	20
7 Eure.	90	53 Aude.	19
8 Gironde.	77	54 Tarn.	18
9 Pas-de-Calais.	77	55 Haute-Savoie.	18
10 Somme.	74	56 Côtes-du-Nord.	17
11 Seine-Inférieure.	71	57 Alpes-Maritimes.	16
12 Bas-Rhin.	70	58 Savoie.	16
13 Marne.	68	59 Deux-Sèvres.	15
14 Haut-Rhin.	65	60 Pyrénées-Orientales.	14
15 Var.	63	61 Manche.	14
16 Côte-d'Or.	62	62 Cantal.	14
17 Seine-et-Oise.	57	63 Landes.	14
18 Seine-et-Marne.	57	64 Basses-Pyrénées.	13
19 Isère.	56	65 Lot.	13
20 Gard.	55	66 Mayenne.	13
21 Vosges.	53	67 Tarn-et-Garonne.	12
22 Aube.	53	68 Hautes-Pyrénées.	12
23 Ain.	50	69 Allier.	12
24 Yonne.	54	70 Basses-Alpes.	13
25 Calvados.	48	71 Vienne.	11
26 Vaucluse.	46	72 Oran.	10
27 Loire.	45	73 Haute-Vienne.	10
28 Lot-et-Garonne.	45	74 Nièvre.	10
29 Hérault.	41	75 Ariége.	10
30 Charente-Inférieure.	41	76 Aveyron.	8
31 Jura.	40	77 Puy-de-Dôme.	7
32 Maine-et-Loire.	38	78 Haute-Saône.	7
33 Saône-et-Loire.	38	79 Indre.	6
34 Doubs.	37	80 Creuse.	6
35 Charente.	36	81 Constantine.	6
36 Haute-Garonne.	32	82 Cher.	5
37 Ardennes.	32	83 Haute-Loire.	5
38 Meurthe.	36	84 Vendée.	4
39 Gers.	33	85 Corrèze.	4
40 Haute-Marne.	36	86 Hautes-Alpes.	4
41 Moselle.	30	87 Alger.	3
42 Dordogne.	28	88 Finistère.	3
43 Drôme.	21	89 Lozère.	2
44 Meuse.	25	90 Loire-Inférieure.	1
45 Ille-et-Vilaine.	23	91 Morbihan.	1
46 Sarthe.	23	92 Corse.	1

La date du 30 janvier 1865 restera célèbre dans les annales du chant populaire français : car à cette date M. Duruy a rendu la musique obligatoire pour tous les élèves des écoles normales primaires. Cet enseignement, qui est aujourd'hui en grande voie d'application, embrasse les matières suivantes :

1° Principes élémentaires de musique et de chant ;

2° Principes élémentaires du plain-chant (pour les élèves catholiques exclusivement, bien entendu) ;

3° Etudes élémentaires de l'accompagnement ;

4° Exercices élémentaires de mécanisme sur le piano ou l'orgue. Gammes dans tous les tons majeurs et mineurs.

On sait que les élèves destinés à devenir des instituteurs communaux suivent pendant trois années les cours des écoles normales, au nombre de quatre-vingt-une. Cinq heures par semaine sont consacrées pendant ces trois années à l'étude de la musique. Ce temps est pris sur la durée des récréations et sur les heures laissées libres le dimanche entre les offices.

L'étude de la musique, si utile au bien-être de l'instituteur communal, et qui est devenue si consolante et si douce pour son cœur sevré de tant de plaisirs, n'entrave nullement, on le voit, le cours des études indispensables. Depuis longtemps déjà, le goût naturel des Alsaciens pour cet art charmant avait suppléé chez eux à l'arrêté de M. Duruy, et ce n'est point cinq heures par semaine que les élèves des écoles normales de Strasbourg et de Colmar consacraient à la pratique du chant et de l'orgue, mais bien neuf heures. Ils ne sortaient pas pour cela des écoles moins capables que les instituteurs des autres parties de la France, et ils avaient sur ces derniers un avantage considérable dont partout il sont su profiter.

L'étude de la musique vocale dans les divers établissements qui ressortent de l'Université a du reste depuis longtemps préoccupé les divers ministres de l'instruction publique. Tous ou presque tous ont pris des dispositions à cet égard, manifestées par des décrets et des ordonnances.

Ces décrets et ces ordonnances portent la date des 23 juin 1819, 28 juin 1833, 25 avril 1834, 29 mars 1835, 8 mars 1836, 15 et 27 mars 1850, 9 avril 1851, 26 décembre 1855, enfin du 30 janvier 1865.

De plus en plus favorisée, la musique populaire fondée en France par Wilhem, puissamment aidé de son illustre ami Béranger, devient aussi chaque année de plus en plus importante, et nous avons vu son enseignement admis à l'honneur de figurer dans l'*Exposé de la situation de l'Empire*. A l'article *Instruction*, il est dit que : « L'enseignement de la musique a reçu aussi des développements utiles, par un arrêté en date du 30 janvier 1865. Une inspection spéciale en surveille l'exécution. Les élèves-maîtres, devenus instituteurs, seront mieux en état de

contribuer à la pompe des cérémonies religieuses, et de diriger avec goût et intelligence les sociétés orphéoniques, dont les réunions font une si heureuse concurrence aux cabarets. »

Bien convaincu de l'heureuse influence exercée sur le peuple par le chant choral, le ministre de l'instruction publique a voulu mettre l'enseignement de la musique vocale en rapport avec le plan général des études.

Une commission a été nommée à cet effet, le 17 mars 1867. Elle se composait de MM. Ravaison, président; Sonnet, secrétaire; Glachant, Lépine, Reber, membre de l'Institut; Félicien David, Laurent de Rillé, Georges Haiul, Marmontel, Clément, Gevaert et Gauthier.

« La musique chorale, a dit M. le ministre, n'est pas seulement un « délassement moral pour le peuple de nos cités, et bientôt pour celui « des villages et des campagnes; c'est encore pour l'artiste une forme « nouvelle et féconde, pour l'homme pulitique un moyen d'éducation « et de progrès, pour le philosophe la promesse de cette concorde et de « cette paix que l'Évangile annonce sur cette terre à tous les hommes « de bonne volonté. »

C'est fort juste, et pour l'homme pulitique dont parle M. le ministre de l'instruction publique, le développement si rapide et si imposant de l'idée orphéonique est, avant toute autre chose peut-être, la preuve éclatante de la force et de la prospérité réservée aux associations fundées sous l'égide de la liberté. Entravez sous une forme quelconque la liberté dont jouissent les sociétés orphéoniques, aussitôt vous en arrêterez l'essor. La liberté est aux institutions populaires ce que la lumière et l'air sont aux plantes : la vie même.

L'orphéon vocal et l'orphéon instrumental—dont nous nous occupons plus loin—ne pouvaient être oubliés dans les grandes revues du travail et de l'intelligence humaine de l'Exposition de 1867. Il fut décidé qu'une manifestation de la musique populaire de tous les peuples réunis, aussi imposante et aussi complète que possible, aurait lieu, et M. Laurent de Rillé, secrétaire du comité de la deuxième section, inspecteur de la musique dans les écoles de France, ne désespéra pas du succès. On convoqua cette grande armée de musiciens, et nous verrons, au chapitre concernant l'*exécution musicale*, que, de tous les points de notre pays, de tous les États européens, et même de l'Afrique, partirent par groupes, pour se rencontrer au Champ-de-Mars, changé en champ d'Orphée, des sociétés chorales, des musiques d'harmonie et des fanfares en assez

grand nombre pour pouvoir fonder la ville d'*Euphonia*, imaginée par Berlioz [1].

Un budget de 25,000 francs avait été voté par la commission impériale pour diverses dépenses exigées par l'organisation de ces fêtes musicales et les prix à distribuer aux vainqueurs des différents concours. Le règlement suivant fera connaître les dispositions générales prises pour les concours des orphéons.

1. Les bandes orphéoniques eussent été plus nombreuses encore au Champ-de-Mars, si elles ne s'étaient divisées pour répondre aux invitations de M. le baron Taylor, secondé par M. Delaporte, et du directeur de la *France chorale*, M. Vaudin. Ces Messieurs trouvèrent en eux seuls les moyens suffisants pour organiser des concours et des festivals internationaux. Ces festivals et concours ont eu lieu ; mais ce serait sortir du cadre déjà si vaste que nous nous sommes tracé, d'en faire ici l'historique. Nous donnerons seulement place à une réclamation de M. Léon Féret, qui revendique l'honneur d'avoir le premier conçu l'idée des fêtes orphéoniques pendant la durée de l'Exposition. C'est une revendication qui a bien son intérêt devant un certain nombre de prétentions émises.

*A Monsieur Gebaüer, rédacteur en chef de l'*ÉCHO DES ORPHÉONS.

« *Deauville, le 22 janvier* 1867.

« MONSIEUR,

« Je viens vous demander une place dans le plus prochain numéro de l'*Écho des Orphéons*, pour relever une erreur que M. Simon, de l'*Orphéon*, se plaît à propager.

« Il faut, avant tout, que les sociétés musicales sachent la vérité sur l'origine du projet de concours et de festivals dont les journaux les entretiennent depuis quelque temps.

« M. Simon, dans l'*Orphéon* (numéro du 12 janvier), dit et redit à chaque ligne que la pensée première du concours universel de 1867 « appartient exclusivement » à M. le baron Taylor ; que c'est sa propriété ; que tout autre qui prétendrait avoir eu cette idée doit être considéré comme un concurrent, un plagiaire.

« Depuis quand, Monsieur Simon, les idées généreuses sont-elles la propriété *exclusive* de quelqu'un ? et ne peut-on faire le bien sans vous faire du tort ?

« Il y a un an », dites-vous, « dans un banquet orphéonique qu'il présidait, M. le baron Taylor a ouvertement exprimé ses projets et ses intentions. Il n'est donc permis à personne de venir aujourd'hui contester sa priorité. »

« Eh bien, Monsieur Simon, vous vous trompez encore (cela devient une habitude).

« Je me permets de venir contester cette priorité, et cela *preuves en main*.

« Voici la lettre que M. le conseiller d'État, commissaire général de l'Exposition universelle, me faisait l'honneur de m'écrire *il y a un an :*

« *A Monsieur Léon Féret, président de l'Association musicale du Calvados, membre du conseil d'arrondissement, à Pont-l'Évêque.*

Paris, Palais de l'Industrie, 25 *janvier* 1866.

« MONSIEUR LE PRÉSIDENT,

« J'ai reçu la lettre que vous avez bien voulu m'adresser relativement à l'organisation, pendant la durée de l'Exposition universelle de 1867, d'un concours international entre les sociétés orphéoniques.

« Je vous remercie de cette communication, dont j'ai pris connaissance avec un vif intérêt. Elle répond directement aux vœux de la commission impériale, *qui étudie en ce moment* les moyens de faciliter l'exécution de diverses manifestations de cette nature.

« J'aurai soin de placer votre projet sous ses yeux dans sa prochaine séance.

« Recevez, Monsieur le président, l'assurance de ma considération très-distinguée.

« Le conseiller d'État, commissaire général,

« LE PLAY. »

« Ainsi donc, tandis que M. le baron Taylor parlait de ses *projets* et de ses *intentions*, je sou-

CONCOURS DES ORPHÉONS.

RÈGLEMENT.

TITRE PREMIER.

DISPOSITIONS GÉNÉRALES.

ARTICLE 1er. — Des concours de chant d'ensemble seront ouverts à Paris, le samedi 6 et le lundi 8 juillet 1867.

ART. 2. — Le concours du 6 juillet mettra en présence les orphéons français.

ART. 3. — Le concours du 8 juillet sera international.

ART. 4. — Les orphéons français ne pourront se présenter au concours que s'ils prennent part au festival de la commission; ils restent libres de prendre part au festival sans être pour cela obligés de concourir.

ART. 5. — Chaque orphéon ne peut s'inscrire que dans une seule division, excepté dans le cas prévu au titre IV.

ART. 6. — Les orphéons peuvent se faire inscrire dans une division supérieure, mais non dans une division inférieure à celle qui leur est assignée par les concours précédents.

ART. 7. — L'ordre dans lequel les orphéons doivent se présenter au concours sera réglé par un tirage au sort.

ART. 8. — Un classement préliminaire établi d'après les feuilles d'adhésions sera publié dans *l'Echo des Orphéons;* les réclamations seront reçues pendant quinze jours, à partir de la date de la publication. Passé ce délai, elles ne seront plus admises.

ART. 9. — Le nombre des prix consistant en couronnes de vermeil, médailles d'or, de vermeil et d'argent, sera proportionné au nombre des concurrents.

ART. 10. — Il ne sera pas donné de prix *ex æquo.*

ART. 11. — Seront exclus du concours : 1° les orphéons qui auraient envoyé des renseignements inexacts; 2° les orphéons qui se présenteraient au concours avec des exécutants pris en dehors de leur composition ordinaire; 3° les orphéons qui, au moment du concours, laisseraient passer leur tour d'inscription.

mettais à la commission impériale un travail très-complet et très-longuement étudié, et déjà la commission impériale de l'Exposition étudiait un projet *antérieur* au mien, et ce projet n'était pas celui de M. le baron Taylor.

« Est-ce clair? Si l'on veut absolument parler de plagiat, qui donc doit en être accusé? Je m'en rapporte à M. Simon.

« Agréez, etc.

LÉON FÉRET,

« *Président de l'association musicale du Calvados.* »

TITRE II.

CONCOURS INTERNATIONAL.

Art. 12. — Le concours international ne comprend qu'une seule division : la division d'excellence.

Art. 13. — Sont admis dans cette division internationale d'excellence : 1° les principales sociétés chorales étrangères ; 2° les orphéons français qui, le 6 juillet 1867, auront obtenu les quatre premières nominations dans la division française d'excellence.

Art. 14. — Chaque société chorale chantera dans sa langue nationale deux chœurs sans accompagnement.

Art. 15. — Un exemplaire de chacun de ces chœurs sera remis aux membres du jury.

Art. 16. — Les chœurs déjà couronnés dans un précédent concours pourront être chantés au concours international.

Art. 17. — Le prix décerné à la meilleure exécution consistera en une somme de 5,000 francs et une couronne de vermeil.

TITRE III.

CONCOURS FRANÇAIS.

Art. 18. — Le concours français comprend cinq divisions : une division d'excellence, une division supérieure, une première, une deuxième et une troisième division.

DIVISION D'EXCELLENCE

Art. 19. — Sont admis de droit dans la division d'excellence : 1° les orphéons qui ont obtenu deux premiers prix dans la division d'excellence, ou trois premiers prix dans la division supérieure de grands concours régionaux ; 2° les orphéons qui, le 6 juillet, auront obtenu les deux premières nominations dans la première section de la division supérieure.

Art. 20. — Un chœur inédit sera imposé et envoyé le 6 juin aux sociétés inscrites dans la division d'excellence.

Art. 21. — Les concurrents chanteront un second chœur à leur choix, pourvu que l'exécution de ce morceau n'ait pas été pour eux l'objet d'une récompense dans un concours antérieur.

Art. 22. — Le premier prix de la division d'excellence consistera en une somme de 2,000 francs et une couronne de vermeil.

DIVISION SUPÉRIEURE.

Art. 23. — La division supérieure comprend deux sections.

Sont classés dans la première section les orphéons qui ont déjà concouru dans cette section, ou qui ont obtenu un premier prix ascendant ou deux premiers prix non ascendants dans la seconde section.

Sont classés dans la seconde section les orphéons qui ont déjà concouru dans cette section, ou qui ont obtenu un premier prix ascendant ou deux premiers prix non ascendants dans la première division.

PREMIÈRE DIVISION.

Art. 24. — Sont classés dans la première division les orphéons qui ont déjà concouru dans cette division, ou qui ont remporté un premier prix ascendant ou deux premiers prix non ascendants dans la deuxième division.

DEUXIÈME DIVISION.

Art. 25. — Sont classés dans la deuxième division les orphéons qui ont déjà concouru dans cette division, ou qui ont remporté un premier prix ascendant ou deux premiers prix non ascendants dans la troisième division (première section).

TROISIÈME DIVISION.

Art. 26. — La troisième division comprend quatre sections.

Sont classés dans la première section de la troisième division les orphéons des chefs-lieux de département et les orphéons qui ont remporté le premier prix ascendant ou deux premiers prix non ascendants dans la deuxième section.

Sont classés dans la deuxième section les orphéons de chefs-lieux d'arrondissement et les orphéons qui ont remporté le premier prix ascendant ou deux premiers prix non ascendants dans la troisième section.

Sont classés dans la troisième section les orphéons de chefs-lieux de canton et les orphéons qui ont remporté le premier prix ascendant ou deux premiers prix non ascendants dans la quatrième section.

Sont classés dans la quatrième section les orphéons des communes rurales.

Art. 27. — Un chœur choisi parmi ceux qui composent le programme du festival sera imposé aux orphéons classés dans la division supérieure.

Un autre chœur faisant aussi partie du programme du festival sera imposé aux orphéons de la première division.

Un autre chœur choisi également parmi ceux du festival sera imposé aux orphéons de la deuxième division.

Un autre chœur du festival sera imposé à chacune des quatre sections de la troisième division.

Art. 28. — Ces sept chœurs ne seront désignés aux orphéons que dix jours avant le concours.

Art. 29. — Les concurrents seront libres de choisir leur deuxième chœur, même parmi ceux dont l'exécution leur aurait fait obtenir une récompense dans un précédent concours. Ce chœur pourra également être pris dans le programme du festival.

TITRE IV.

CONCOURS DE LECTURE A VUE.

Art. 30. — Un concours de lecture à première vue, sans préparation, sera ouvert le 6 juillet à Paris.

Art. 31. — Ne seront admis au concours à première vue que les sociétés qui prennent part au festival et au concours d'exécution de la commission impériale.

Art. 32. — Les orphéons qui voudront prendre part à ce concours devront se faire inscrire avant le 25 avril, terme de rigueur, par une lettre adressée à M. le secrétaire de la commission, rue Fontaine-Saint-Georges, 1, à Paris (*affranchir*).

Ambroise Thomas (de l'Institut), président; marquis de Béthisy, Boïeldieu, Jules Cohen, Léon Féret, Georges Hainl, Laurent de Rillé, secrétaire.

La grande difficulté était de trouver pour ces bataillons de troubadours cosmopolites un logement dans de bonnes conditions d'hygiène, une nourriture saine et abondante, comme disent tous les maîtres de pension, et une salle assez vaste et assez centrale pour qu'ils pussent se faire entendre avec avantage.

Si l'Écosse de la *Dame Blanche* a seule le doux privilége d'offrir une hospitalité *qui se donne et ne se vend jamais*, il fallait du moins s'efforcer de faire taxer l'hospitalité offerte aux orphéonistes au plus juste prix: car, — sans accuser la fortune, — il paraît très-évident que les millionnaires ne sont pas en majorité dans les rangs des ménestrels. Peu d'entre eux, sans doute, étaient dans l'intention de faire retenir des appartements au *Grand-Hôtel*, et le comité n'a pas cru un instant qu'il entrât dans les desseins de la Providence d'accorder aux orphéonistes en voyage ce qu'elle accorde si généreusement aux petits des oiseaux.

L'argent est un grand vainqueur, et les difficultés furent aplanies comme par enchantement.

Il n'y eut point de déception, et la partie matérielle de l'organisation de ce comité ne laissa pas plus à désirer que la partie artistique. Une compagnie fonctionnant sous les auspices de la commission impériale (comité d'encouragement des études des ouvriers à l'Exposition) se chargea de procurer aux chanteurs adhérents au festival de l'Exposition des lits à 1 fr. 25 c. par jour, pendant toute la durée de leur séjour

à Paris. La Compagnie des chemins de fer du Midi accorda à ces mêmes orphéonistes une réduction de 75 0/0 sur le prix ordinaire des places, mais en troisième seulement. Les lignes du Nord, de l'Ouest, d'Orléans et de Paris à Lyon et à la Méditerranée firent 50 0/0 de remise. Le chemin de l'Est consentit 50 0/0 pour les parcours de 200 à 400 kilomètres ; 60 0/0 pour les parcours au-dessus de 400 kilomètres, et 40 0/0 seulement pour les parcours inférieurs à 200 kilomètres. En outre, des trains de plaisir spéciaux à des prix plus réduits encore (66 0/0) et coïncidant avec l'époque des festivals-concours furent organisés par les lignes de l'Ouest, du Nord et de Lyon.

Le Palais de l'Industrie des Champs-Elysées fut mis à la disposition du comité pour les festivals orphéoniques, et c'est au Champ-de-Mars, dans les différents pavillons du parc et au Théâtre international, qu'eurent lieu tous les concours.

Voici en quels termes le comité annonça aux orphéonistes le programme des concerts et des concours :

COMMISSION IMPÉRIALE DE L'EXPOSITION.

2e COMITÉ (Orphéons).

CONCOURS INTERNATIONAL.

ARTICLE 1er. — Un concours international de chant d'ensemble réunira les *principales sociétés chorales de l'Europe* à Paris, le 8 juillet 1867.

ART. 2. — Chaque société chorale chantera dans sa langue nationale deux chœurs sans accompagnement.

ART. 3. — Un exemplaire de ces deux chœurs sera remis aux membres du jury.

ART. 4. — Le jury sera composé des membres de l'Institut de France (section de musique), et des illustrations musicales françaises et étrangères qui se trouveront à Paris à l'époque de l'Exposition.

ART. 5. — Les chœurs déjà couronnés dans un précédent concours pourront être chantés au concours international.

ART. 6. — L'adjonction de chanteurs étrangers aux sociétés concurrentes est expressément interdite.

ART. 7. — Le prix décerné à la meilleure exécution consistera en une somme de CINQ MILLE FRANCS et une couronne de vermeil.

Les demandes d'inscription pour le concours international doivent être adressées à M. le conseiller d'État, commissaire général de l'Exposition de 1867, à Paris.

Paris, le 15 mars 1867.

Ambroise THOMAS, membre de l'Institut, président ; marquis DE BÉTHISY, BOÏELDIEU, Jules COHEN, Léon FÉRET, Georges HAINL, Laurent DE RILLÉ, secrétaire.

Un point important était de fixer la date des festivals et des concours. Le programme arrêté fut ponctuellement suivi :

Vendredi, 5 juillet, premier festival.
Samedi, 6 juillet, concours des orphéons *français, de toutes les divisions.*
Dimanche, 7 juillet, deuxième festival.
Lundi, 8 juillet, concours *international d'excellence.*
Mardi, 9 juillet, distribution des récompenses.

Douze chœurs furent envoyés aux orphéons adhérents pour être chantés au festival. Parmi ces douze morceaux se trouvaient les morceaux qui devaient être imposés à chaque division française (la division d'excellence exceptée).

Afin de stimuler les sociétés et d'assurer la bonne exécution du festival, le comité ne désigna pas d'avance les chœurs qu'il devait imposer. De cette manière, on avait la certitude que les douze chœurs seraient également bien étudiés. En outre, il fut nommé des inspecteurs délégués du comité pour diriger les études et en constater les progrès [1]. Déjà, au 28 janvier 1867, le chiffre des adhésions au festival-concours s'élevait à 237 sociétés chorales. Mais ce chiffre a été dépassé de beaucoup, comme on pourra le constater par le tableau général que nous donnons plus loin des sociétés qui ont pris part au festival et aux différents concours. Chaque orphéoniste reçut avec le règlement des concours et sa carte d'orphéoniste : 1° un plan de Paris très-complet ; 2° un plan colorié de l'Exposition ; 3° une liste de restaurants situés dans différents quartiers de Paris et dans l'enceinte même du Champ-de-Mars.

Il ne restait plus qu'à nommer les membres du jury, à désigner les sociétés qui devaient prendre part au festival, à indiquer les lieux où auraient lieu les concours. Voici la composition du jury :

MM. Baptiste, Ch. Bataille, Bazille, Bazzoni, Beaudoin, Besozzi, Bizet, A. Blanc, Boïeldieu, E. Boulanger, Bourgault, baron Boyer de Sainte-Suzanne, Ch. Chouquet, Cadeaux, Carvalho, Charlot, Chauvet, Félix Clément,

1. Ont été nommés inspecteurs : MM. Boïeldieu, compositeur ; Brun, directeur du conservatoire d'Avignon ; Jules Cohen, inspecteur de la chapelle impériale ; Léo Delibes, chef des chœurs à l'académie impériale de musique ; Deffès, compositeur ; Gastinel, compositeur ; Emile Guimet, président de l'association du Lyonnais ; Laurent de Rillé ; Lechangeur ; Victor Massé, compositeur ; Morel, directeur du conservatoire de Marseille ; Mouzin, directeur du conservatoire de Metz ; Rocheblave, compositeur ; A. de Roubin, inspecteur des orphéons de l'Eure ; Amédée Méreau, compositeur ; Théodore Semet, compositeur ; Mollard, inspecteur des orphéons de Seine-et-Oise.

Jules Cohen, Cokken, Colin, Oscar Comettant, Constantin, Couder, Dachauer, Darnault, Deffès, Léo Delibes, Delle-Sedie, Deloffre, Delsarte, Diaz fils, Dubois, Dubrato, Duprez, Durand, Duvernoy, H. Elwart, Ermel, Foulon, L. Gastinel, Gautier, Gébauer, Gévaert, Gounod, de Groot, Grosset, Hanslick, F. Hiller, Hubert, Hurand, d'Ingrande, Jancourt, Jonas, G. Kastner, Th. Labarre, L. Lacombe, de Lajarte, E. Lecomte, de Leuven, Limnander, Aimé Maillard, Mangrin, Marmontel, Victor Massé, Massenet, J.-J. Massé, Maury, Méreaux, Meifred, Mermet, Monnais, Nibelle, O'Kelly, Pacini, Parmentier, Pasdeloup, Paulus, E. Perrin, Plantade, Poise, prince de Polignac, Pompée, prince Poniatowski, E. Prévost, H. Prévost, Rabaud, Ramond, Réty, Révial, Rocheblave, Rodrigues, de Roubin, Roqueplan, J. Ruelle, de Saint-Julien, Saint-Saens, Savard, Semet, Stéenmann, Sennet, Sylvain Saint-Etienne, Tarbé des Sablons, A. Thomas, Ch. Thomas, Thys, Tilmant, Valenti, Van Elwick, Van den Heuvel, de Saint-Valry, Vauthrot, Verrimst, Vervoitte, Renaud de Vilbrac, Vogel, Warot, Wékerlin, Aug. Wolff.

La répétition générale fut fixée au vendredi, à 7 heures du matin, au Palais de l'Industrie. Des commissaires (rosettes bleues) furent chargés de recevoir les réclamations. D'autres commissaires (brassards bleus) avaient pour mission le contrôle des concours. Enfin, le programme du festival fut arrêté comme il suit :

1re partie.	2e partie.
1° *Domine, salvum.*	1° *L'Africaine.*
2° *Le Temple de la Paix.*	2° *Jaguarita.*
3° *L'Hymne à la Nuit.*	3° *Les Martyrs aux Arènes.*
4° *Le Vin des Gaulois.*	4° *Les Traîneaux.*
5° *L'Invocation.*	5° *Le Fabliau des deux Nuits.*
6° *La Noce de Village.*	6° *L'Enclume.*

LISTE DES ORPHÉONS DÉSIGNÉS POUR PRENDRE PART AU FESTIVAL.

Ain.

Cercle choral de Chaleins. — Cercle choral de Miribel. — Trouvère de Mizérieux.

Aisne.

Union chorale de Laon.

Algérie.

Orphéon d'Alger.

Ardèche.

Union chorale de Tournon.

ARDENNES.

Chorale-Nouzonnaise de Nouzon.

ARIÉGE.

Orphéon de Foix.

AUDE.

Sainte-Cécile d'Azille. — Orphéon de Bize. — Orphéon de Fabrezan. — Chorale de Névian.

BAS-RHIN.

Union chorale de Bischwiller. — Orphéon d'Eckwersheim — Chorale de Rosheim. — Harmonie de Schelestadt. — Union chorale de Vendenheim.

BOUCHES-DU-RHONE.

Orphéon-Gaulois d'Arles. — Orphéon-des-Arts de Marignane. — Avenir de Marseille. — Orphéon de Léon-Saint-André. — Orphéon de Tarascon.

CALVADOS.

Les Neustriens de Caen. — Cécilienne de Dozulé. — Philharmonique de Honfleur. — Orphéon de Lisieux. — Neustrienne d'Orbec. — Chorale de Troarn.

CHARENTE.

Orphéon d'Angoulême. — Enfants-d'Apollon d'Angoulême. — Orphéon de Barbezieux.

COTE-D'OR.

Philharmonique de Dijon.

CREUSE.

Enfants-de-la-Creuse d'Aubusson.

DEUX-SÈVRES.

Orphéon de Breloux. — Orphéon de Saint-Maixent.

DORDOGNE.

Enfants de Vésone de Périgueux. — Chorale de Sarlat. — Enfants-de-Montignac. — Chorale de Vélines.

DROME.

Enfants-de-l'Avenir de Crest. — La Lyre de Crest. — Union chorale de Valence-sur-Rhône.

EURE-ET-LOIRE.

Orphéon d'Épernon.

FINISTÈRE.

Chorale de Brest.

GARD.

Orphéon d'Aigues-Vives. — Orphéon d'Aramon. — Orphéon de Beaucaire. — Orphéon de Bellegarde. — Orphéon de Générac. — Orphéon de Quissac. — Chorale de Saint-Laurent-des-Arbres. — Chorale de Sommières.

GERS.

Orphéon d'Aignan. — Cercle orphéonique de Condom. — Philharmonique de Condom.

GIRONDE.

Saint-Eutrope de Barsac. — Aquitaine de Bordeaux. — Orphéon de Castelnau-Médoc. — Chorale de Saint-Macaire.

HÉRAULT.

Orphéon de Bédarieux. — Orphéon de Béziers. — Orphéon de Canet. — Orphéon de Capestang. — Orphéon de Clermont. — Sainte-Cécile de Gabian. — Orphéon-Gangeois de Gange. — Orphéon de Roujan. — Enfants-de-la-Mer de Sérignan.

HAUTE-GARONNE.

Sainte-Cécile d'Auriac. — Sainte-Cécile de Cazères-sur-Garonne — Enfants de Grenade. — Société Dalayrac de Muret. — Sainte-Germaine de Pibrac. — Notre-Dame de Pinsaguel. — Sainte-Cécile de Saint-Elix. — Sainte-Cécile de Toulouse. — Orphéon de Villefranche-Lauraguais.

HAUTES-PYRÉNÉES.

Orphéon de Vic-Bigorre.

HAUT-RHIN.

Union chorale de Lutterbach. — Union musicale de Masevaux. — Chorale Saint-Joseph d'Oberentzen. — Concordia de Ribeauvillé. — Chorale de Riquewihr. — Orphéon de Thann.

HAUTE-SAVOIE.

Chorale d'Annecy.

HAUTE-VIENNE.

Orphéon de Bellac. — Union chorale de Limoges.

ILLE-ET-VILAINE.

Orphéon de Vitré.

LOIRE.

Chorale Forézienne de Saint-Étienne.

LOIRE-INFÉRIEURE.

Orphéon-Nantais de Nantes.

LOT.

Orphéon de Cahors. — Orphéon-Sainte-Marie de Castelfranc. — Orphéon de Gourdon.

MAYENNE.

Orphéon de Laval.

MEURTHE.

Choral-Stanislas de Lunéville. — Orphéon de Phalsbourg. — Union chorale de Sarrebourg.

MEUSE.

Orphéon de Bar-le-Duc. — Sainte-Cécile de Gondrecourt.

MOSELLE.

Choral de Richemont-Metz. — Sainte-Cécile de Thionville.

NORD.

Orphéon de Saint-Amand-les-Eaux. — Avenir d'Auchy. — Orphéon de Bouchain. — Choral de Le Cateau. – Orphéonistes de Douai. — Orphéon de Dunkerque. — Union chorale d'Emmerin. — Société impériale des orphéonistes de Lille. — L'Union chorale de Lille. — Lyre Ouvrière de Marcq-en-Barœul. — Choral de Maubeuge. — Lyre Roubaisienne de Roubaix.

OISE.

Enfants de Beauvais. — Choral de Chantilly. — Choral de Liancourt.

PYRÉNÉES-ORIENTALES.

Orphéon Sainte-Fanny de Baixas. – Orphéon de Rivesaltes.

RHÔNE.

Union-Lyrique de Lyon. — Cercle choral de Saint-Nizier à Lyon. — Lyre Lyonnaise de Lyon. — Cercle choral Galin-Paris de Lyon. — Harmonie-Gauloise de Lyon. — Enfants-d'Apollon de Lyon. — Chorale Lyonnaise. — Chevé de Lyon. — Fils-des-Trouvères de Lyon. — Orphéon Lyonnais de Lyon. — Alliance chorale de Lyon. — Chorale Saint-Paul de Lyon. — Harpe Lyonnaise de Lyon. — Harmonie Lyonnaise de Lyon. — Union chorale de Lyon. — Cercle choral de Vaise de Lyon. — Avenir musical de Lyon. — Chorale Saint-Polycarpe de Lyon. — Écho de la Jonction-de-la-Mulatière. — Orphéon de Neuville-sur-Saône. — Union chorale d'Anse. — Orphéon de Saint-Léger. — Cœcilia.

SAÔNE-ET-LOIRE.

Chorale Autunoise d'Autun. — Chorale de Mâcon.

SAVOIE.

Cercle choral de Chambéry.

SEINE.

Enfants d'Aubervilliers. — Orphéon d'Arcueil. — Choral de Bagnolet. — Orphéon de Boulogne-sur-Seine. — Choral de Choisy-le-Roi. — Orphéon de Gentilly. — École de Gymnastique de Joinville-le-Pont. — Orphéon du Kremlin-Gentilly. — Société Chevé de Levallois-Perret. — Choral de Montreuil-sous-Bois. — Orphéon de Nanterre. — Orphéon de Neuilly-sur-Seine. — Choral de Noisy-le-Sec. — Orphéon de Pantin. — Les Allobroges de Paris. — Choral Amand-Chevé de Paris. — Ecole Galin-Paris-Chevé de Paris. — Les amateurs de Paris. — Choral des Arts-et-Métiers de Paris. — Choral de Belleville de Paris. — Choral de la Chapelle de Paris. — Choral du Louvre de Paris. — Choral de

Montmartre de Paris. — Choral Parisien de Paris. — Choral Saint-Bernard de Paris. — Choral de la Villette de Paris. — Enfants-de-la-Belgique de Paris. — Enfants-de-Lutèce de Paris. — Enfants-de-Paris de Paris. — L'Ensemble de Paris. — L'Espérance de Paris. — Fils-d'Apollon de Paris. — La Germania de Paris. — Les Glaneurs de Paris. — Liedertafel de Paris. — Lyre-Gauloise de Paris. — Nouvelle-Alliance de Paris. — Odéon de Paris. — Parisienne de Paris. — Sainte-Cécile de Paris. — Choral Saint-Jacques de Paris. — Teutonia de Paris. — Société chorale des Prés-Saint-Gervais. — Orphéon de Rosny-sous-Bois. — Enfants de Saint-Denis. — Union chorale des Sceaux. — Orphéon de Suresnes. — Choral de Thiais. — Orphéon de Verrières-le-Buisson. — Orphéon de Villemonble. — Orphéon de Vincennes.

Orphéon	1er	Régiment.	Grenadiers	de la Garde.
—	2e	—	—	—
—	1er	—	Voltigeurs	de la Garde.
—	2e	—	—	—
—	1er	Bataillon.	Chasseurs	à pied.
—	20e	—	—	
—	14e	Régiment	d'Infanterie	de ligne.
—	25e	—	—	—
—	43e	—	—	—
—	58e	—	—	—
—	99e	—	—	—

Seine-Inférieure.

Union musicale de Cany. — Orphéon d'Elbeuf. — Orphéon de Luneray. — Orphéon de Rouen.

Seine-et-Marne.

Concordia de Chatenay. — Orphéon de Coulommiers. — Orphéon de Courpalay. — Enfants-des-Bardes de la Ferté-sous-Jouarre. — Orphéon de Gretz. — Harmonium de Mainey. — Les Galinistes de Melun. — Orphéon de Provins. — Alliance chorale de Rampillon. — Orphéon de Rosoy en Brie. — Union chorale de Saacy-sur-Marne.

Seine-et-Oise.

Orphéon d'Andilly. — Orphéon d'Argenteuil. — La Reine-Blanche d'Asnières-sur-Oise. — Orphéon de Deuil. — Orphéon de Draveil. — Enfants d'Etampes. — Enfants-de-Saint-Jacques de Houdan. — Orphéon de Mandres. — Orphéon Marly-le-Roi. — Orphéon de Meulan. — Orphéon de Montfermeil. — Orphéon de Napoléon-Saint-Leu. — Orphéon de Nauphle-le Château. — Orphéon de Neuilly-sur-Marne. — Orphéon de Noisy-le-Roi. — Orphéon de Reuil. — Orphéon de Saint-Brice-sur-Forêt. — Société chorale de Saint-Cloud. — Orphéon de la Princesse-Mathilde-de-Saint-Gratien. — Société chorale de Sarcelles. — Orphéon de Sannois. — Chorale de Sucy. — Orphéon de Vaux. — Enfants de Villeneuve-le-Roi. — Union-Fraternelle de Villiers-sur-Marne.

Somme.

Orphéon de Donart-sur-la-Luce. — Amis-de-la-Prévoyance de Lanchères. — Francs-Picards de Montdidier. — Orphéon de Montières-les-Amiens.

Tarn.

Choral Saint-Jacques de Castres. — Chorale Cordaise des Cordes. — Sainte-Cécile de Lavaur. — Orphéon de Puylaurens.

Tarn-et-Garonne.

Sainte-Cécile de Castel-Sarrazin. — Chorale de Valence d'Agen.

Var.

Sainte-Cécile de Brignoles. — Régénération de Draguignan. — Sainte-Cécile de Gonfaron. — Orphéon Saint-Martin de Lorgues.

Vaucluse.

Chorale d'Avignon. — Orphéon de l'Isle-sur-la-Sorgue. — Orphéon de Mondragon. — Orphéon de Villeneuve-lès-Avignon. — Orphéon-Saint-Martin de Visan.

Vienne.

Chorale de Châtellerault. — Chorale de Lusignan. — Chorale de Poitiers.

Vosges.

Orphéon Spinalien d'Epinal. — Chorale de Raon-l'Etape.

Yonne.

L'Orphéonienne de Villeneuve-sur-Yonne.

De toutes les parties de l'organisation assez compliquée du comité de la 2e section, la plus difficile et la seule qui, peut-être, ait laissé quelque chose à désirer, était le classement des concours et leur installation. Mais si, malgré tout le zèle des membres de ce comité, notamment de M. Laurent de Rillé qui en a été l'âme, on a pu trouver à reprendre sur quelques détails, l'ensemble n'en a point été troublé un seul instant, et un semblable résultat mérite de sincères éloges.

Jetons un coup d'œil sur les dispositions fixées à cet égard.

SAMEDI, A MIDI.

Serre Monumentale.

Jury : MM. Georges Kastner, membre de l'Institut, président; Beaudoin, baron Boyer de Sainte-Suzanne, Oscar Comettant, Delle Sedie, Deloffre, Ermel, E. Gautier, Grosset, E. Lecomte, Soriano Fuertés, de Saint-Julien, Sylvain Saint-Étienne, Warot, Wékerlin, Gébaüer, secrétaire.

DIVISION SPÉCIALE.

1. Lycée Louis-le-Grand.

3e DIVISION. — 4e *section*.

Chœur imposé : INVOCATION.

1. Société Chevé, de Levallois-Perret : *Fuyons Venise* (Selloni).
2. Orphéon de Verrières-le-Buisson : *les Paysans* (Saintis).
3. Chorale Nouzonnaise : *l'Hymne à la Nuit* (Rameau).
4. Enfants de la Mer, de Sérignan : *les Pêcheurs* (Vialon).

1re DIVISION.

Chœur imposé : LES MARTYRS AUX ARÈNES.

1. L'Orphéon de Tarascon : *Sur les Remparts* (A. Saintis).
2. La Germania, de Paris : *l'Adieu des Chasseurs* (Mendelssohn).
3. Choral du Louvre, de Paris : *le Cellier* (T. Salomé).
4. Les Enfants de Beauvais : *les Lansquenets* (Léo Delibes).
5. L'Orphéon de Rouen.
6. L'Orphéon de Cahors : *l'Enclume* (A. Adam).
7. L'Orphéon Biterrois : *les Bergers* (Laurent de Rillé).
8. Ecole milit. de Gymnast. de Joinville-le-Pont : *l'Enclume* (A. Adam).
9. La Régénération de Draguignan.
10. L'Orphéon Roussillonnais, de Rivesaltes.

DIVISION SUPÉRIEURE. — 1re *section*.

Chœur imposé : LES TRAINEAUX.

1. Arts et Métiers, de Paris : *Caprices et Variations sur le Clair de la lune* (Denefve).
2. La Parisienne : *les Bergers* (Laurent de Rillé).
3. Choral de Belleville, de Paris : *le Tyrol* (Ambroise Thomas).
4. L'Orphéon Gangeois : *les Martyrs aux Arènes* (Laurent de Rillé).
5. Les Neustriens, de Caen : *In Walde* (Kuecken).
6. La Société chorale, de Poitiers : *les Martyrs aux Arènes* (Laurent de Rillé).

Théâtre International.

Jury : MM. Gévaërt, président; Charlot, H. Duvernoy, Th. Labarre, L. Lacombe, J.-J. Masset, Ed. Monnais, E. Paccini, E. Rodrigues, L. Gastinel, secrétaire.

2e DIVISION.

Chœur imposé : L'AFRICAINE.

1. Le Choral de la Villette, de Paris : *le Chant des Amis* (Ambroise Thomas).
2. Le Choral de Saint-Bernard, de Paris : *les Ruines de Gaza* (Laurent de Rillé).
3. L'Orphéon de Bédarieux : *Gaule et France* (A. Saintis).
4. L'Orphéon d'Elbeuf : *les Batteurs de Blé* (Laurent de Rillé).
5. L'Orphéon de Neuville-sur-Saône : *la Fête du Pays* (E. Guimet).
6. L'Orphéon d'Argenteuil : *les Martyrs aux Arènes* (Laurent de Rillé).
7. L'Orphéon de Générac : *Sur les Remparts* (A. Saintis).
8. Société chorale de Nantes : *Une Révolte à Memphis* (L. de Rillé).
9. Cercle orphéonique de Condom : *Sur les Remparts* (A. Saintis).
10. L'Orphéon de Laval : *l'Enclume* (A. Adam).
11. Allobroges de Paris : *les Martyrs aux Arènes* (L. de Rillé).
12. Choral Saint-Jacques, de Paris : *la Muette* (Auber).
13. La Lyre de Crest : *le Départ des Compagnons* (L. de Rillé).
14. Neustrienne d'Orbec : *les Matelots de l'Adriatique* (F. Bazin).
15. L'Orphéon de Provins : *les Paysans* (A. Saintis).
16. Société chorale de Maubeuge : *la Chapelle du Vallon* (Becker).

DIVISION SUPÉRIEURE. — 2e *section.*

Chœur imposé : L'ENCLUME.

1. L'Orphéon d'Angoulême : *Plantons la Vigne* (Laurent de Rillé).
2. Les Enfants de Choisy-le-Roy : *Gaule et France* (A. Saintis).
3. Nouvelle Alliance, de Paris : *Fabliau des Deux Nuits* (Boïeldieu).
4. Société chorale du Mans : *le Tyrol* (Amb. Thomas).
5. Sainte-Trophyme de Mondragon : *l'Adieu des Pasteurs béarnais* (Laurent de Rillé).
6. Choral Parisien : *le Chant des Amis* (Amb. Thomas).
7. L'Ensemble, de Paris : *les Chants lyriques de Saül* (Gevaërt).

Pavillon de Musique (*Jardin réservé*).

Jury : MM. Boïeldieu, président ; Bourgault, Chauvet, Méreaux, Révial, Stéenmann, Werimst, Vogel, Aug. Parmentier, secrétaire.

3e DIVISION. — 1re *section.*

Groupe A.

Chœur imposé : LA NOCE DE VILLAGE.

1. La Sainte-Cécile, de Castel-Sarrazin : *les Moissonneurs de la Brie* (Laurent de Rillé).

2. Société chorale de Saint-Maixent : *les Moissonneurs de la Brie* (Laurent de Rillé).
3. Fils d'Apollon, de Paris : *les Martyrs aux Arènes* (L. de Rillé).
4. Enfants d'Apollon, d'Angoulême : *les Martyrs aux Arènes* (Laurent de Rillé).
5. Lyre Gauloise, de Paris : *les Voix du Soir* (A. Dard).
6. Les Glaneurs, de Paris : *la Marche des Soldats* (Léo Delibes).
7. Société philharmonique de Condom : *la Veillée* (Saintis).
8. L'Orphéon de Bar-sur-Aube : *Hymne à l'Harmonie* (J. Ducy).
9. L'Orphéon de Thann : *les Maçons* (Saintis).
10. Cercle choral de Chambéry.
11. Choral Saint-Jacques, de Castres : *les Martyrs aux Arènes* (Laurent de Rillé).
12. Société chorale de Noisy-le-Sec : *les Enfants de Paris* (A. Adam).
13. Le Kremlin, de Gentilly : *les Martyrs aux Arènes* (L. de Rillé).

Serre aux Palmiers (Herbeaumont).

Jury : MM. Duprez, président; E. Batiste, A. Blanc, Paulus, Pasdeloup, Poise, Pompée, E. Prévost, Vandenheuvel, Paul Ramond, secrétaire.

3e DIVISION. — 1re *section.*

Groupe B.

Chœur imposé : LA NOCE DE VILLAGE.

1. L'Orphéon de Pantin : *les Paysans* (Saintis).
2. L'Orphéon de Rosny-sous-Bois : *les Paysans Normands* (Laurent de Rillé).
3. Chorale Autunoise : *Dans ce doux asile* (Rameau).
4. Chorale Saint-Joseph, d'Oberentzen.
5. Galin-Paris-Chevé, de Paris.
6. Union chorale de Sceaux : *le Songe d'une Nuit d'été,* gardes-chasse (A. Thomas).
7. Union lyrique de Lyon : *le Combat naval* (Ad. Saint-Julien).
8. Société chorale d'Annecy : *l'Enclume* (Adam).
9. L'Orphéon de Vitré : *les Martyrs aux Arènes* (L. de Rillé).
10. L'Orphéon de Sarcelles : *la Nouvelle Alliance* (Halévy).
11. L'Orphéon de Boulogne-sur-Seine : *les Paysans* (Saintis).
12. Gallinistes de Melun : *le Soir,* pastorale (L. de Rillé).
13. L'Orphéon de Breloux : *les Paysans* (Saintis).

Serre aux Plantes grasses.

Jury : MM. Semet, président; Constantin, Couder, Diaz fils, Hubert, Nibelle, Rabaud, Thys, Réty, secrétaire.

3e DIVISION. — 2e *section.*

Chœur imposé : LE TEMPLE DE LA PAIX.

1. L'Orphéon de Marly-le-Roi : *la Montagnarde d'Auvergne* (Laurent de Rillé).
2. L'Orphéon de Saint-Brice-sous-Forêt.
3. Société chorale de Saint-Dié : *le Soir* (L. de Rillé).
4. Société chorale de Brest : *le Guet* (E. d'Ingrande).
5. Enfants de Saint-Jacques, de Houdan : *les Chasseurs de Vincennes* (L. de Rillé).
6. Choral Stanislas, de Lunéville : *les Martyrs aux Arènes* (Laurent de Rillé).
7. L'Orphéon d'Aignan : *les Enfants de Paris* (Adam).
8. L'Orphéon d'Aramon.
9. Enfants de l'Avenir, de Crest : *le Vin des Gaulois* (C. Gounod).
10. Société chorale de Lusignan : *Aubade* (Gabriel Baille).
11. Orphéon de Castelnau-Médoc : *Gaule et France* (Saintis).
12. L'Orphéonienne de Villeneuve-sur-Yonne : *la Veillée* (Saintis).
13. Orphéon de Deuil : *les Martyrs aux Arènes* (L. de Rillé).
14. Société chorale de Sarlat : *les Enfants de Paris* (Adam).
15. Société chorale de Toarn : *les Enfants de Paris* (Adam).
16. L'Orphéon de Noisy-le-Grand.
17. L'Orphéon de Capestang : *les Enfants de Paris* (Adam).
18. L'Orphéon de Vaux : *les Paysans* (Saintis).
19. Union chorale d'Emmerin : *les Buveurs* (L. de Rillé).
20. L'Orphéon d'Aubervilliers : *les Paysans* (Saintis).
21. L'Orphéon de Vincennes : *les Martyrs aux Arènes* (L. de Rillé).

Serre Basset.

Jury : MM. Deffès, président; Bertringer, Darnault, Dubois, Foulon, de Groot, Renaud de Vilbrac, Amédée de Roubin, O'Kelly, secrétaire.

3e DIVISION. — 3e *section.*

Chœur imposé : HYMNE A LA NUIT.

1. Orphéon de Villiers-sur-Marne : *les Paysans* (Saintis).
2. Orphéon de Mandres : *le Chant des Amis* (Amb. Thomas).
3. Orphéon de Neuilly-sur-Marne : *Jaguarita* (Halévy).

4. Orphéon de Vic-Bigorre.
5. Orphéon d'Épernon.
6. Orphéon de Gentilly : *Jaguarita*, chœur des soldats (Halévy).
7. Orphéon d'Andilly : *les Paysans* (Saintis).
8. Société chorale de Bagnolet : *En mer* (Saintis).
9. Orphéon des Prés-Saint-Gervais : *les Buveurs* (Lintermann).
10. Société chorale de Sucy : *la Retraite* (L. de Rillé).
11. Orphéon Saint-Martin, de Lorgues.
12. Orphéon de Roujan.
13. Choral de Saint-Laurent-des-Arbres : *les Enfants de Lutèce* (Laurent de Rillé).
14. Reine Blanche, d'Asnières-sur-Oise : *les Maçons* (Saintis).
15. Orphéon de Rozoy-en-Brie : *Fabliau des Deux Nuits* (Boïeldieu).
16. Choral de Thiais : *le Temple de la Paix* (Amb. Thomas).
17. Orphéon de Léon-Saint-André : *les Laboureurs* (Vanvolxen).
18. Orphéon de Draveil.
19. La Sainte-Cécile, de Saint-Elix.
20. Orphéon Sainte-Marie, de Castelfranc : *les Paysans* (Saintis).
21. Orphéon de Courpalay : *la Nuit* (Ducy).
22. Orphéon de Chantilly : *la Retraite* (L. de Rillé).
23. Orphéon de la Princesse-Mathilde, de Saint-Gratien : *les Brises matinales* (Saintis).

Serre Michaux.

Jury : MM. Jules Cohen, président; Bazzoni, Félix, Clément, Cokken, Jancourt, Mangin, Ch. Plantade, Valenti, de Lajarte, secrétaire.

ORPHÉON MILITAIRE.

Chœur imposé : JAGUARITA.

1. 2e régiment des voltigeurs de la garde, de Paris : *le Fabliau des Deux Nuits* (Boïeldieu).
2. 14e régiment d'infanterie de ligne, de Paris : *l'Hymne à la Nuit* (Rameau).
3. 43e régiment d'infanterie de ligne, de Paris : *le Vin des Gaulois* (Gounod).
4. 1er régiment des grenadiers de la garde, de Paris : *les Martyrs aux Arènes* (L. de Rillé).
5. 99e régiment d'infanterie de ligne, de Paris : *Invocation* (Félicien David).
6. 1er régiment des voltigeurs de la garde, de Paris : *les Martyrs aux Arènes* (L. de Rillé).
7. 1er bataillon de chasseurs à pied, de Paris : *la Noce de Village* (Laurent de Rillé).
8. 4e régiment des voltigeurs de la garde, de Courbevoie : *l'Enclume* (Adam).

9. 20e bataillon des chasseurs à pied, de Paris : *l'Africaine* (Meyerbeer).
10. 3e régiment de grenadiers de la garde, de Saint-Cloud : *la Noce de Village* (L. de Rillé).
11. 25e régiment d'infanterie de ligne, de Paris : *l'Enclume* (Adam).
12. 58e régiment d'infanterie de ligne, de Paris : *la Noce de Village* (Laurent de Rillé).

SAMEDI, A 8 HEURES DU SOIR.

Théâtre international au Champs-de-Mars.

Jury : MM. Ambroise Thomas, président ; Ch. Bataille, G. Bizet, E. Boulanger, G. Chouquet, Duprato, Elwart, Hanslick, Massenet, H. Prévost, Saint-Saëns, Ch. Thomas, Vautrot, Aug. Wolf, Léo Delibes, secrétaire.

DIVISION FRANÇAISE D'EXCELLENCE.

Chœur imposé : LES FILS DE L'ÉGYPTE.

1. Amand Chevé, de Paris : *la Grande Revue* (E. Boulanger).
2. Société impériale, de Lille : *l'Hymne de la Nuit* (Hanssens).
3. Enfants de Paris : *le Jugement dernier* (Niedermeyer).
4. Enfants de Lutèce, de Paris : *Ninive* (Denefve).
5. Odéon, de Paris : *l'Hymne du Matin* (Hanssens).
6. L'Union chorale, de Lille : *l'Hymne de la Nuit* (Hanssens).
7. L'Avenir, de Marseille : *le Tyrol* (Ambr. Thomas).

LUNDI, A 8 HEURES DU MATIN.

Théâtre international.

Jury : MM. Besozzi, président ; Bazille, Colin, E. Durand, Hurand, d'Ingrande, Maury, Sonnet, Vervoitte, Rocheblave, secrétaire.

LECTURE A VUE.

2e DIVISION. — 2e *section*.

1. L'Orphéon, de Nanterre.
2. L'Orphéon, d'Houdan.
3. L'Orphéon, de Pantin.
4. L'Orphéon, des Prés-Saint-Gervais.
5. L'Orphéon de Villiers-sur-Marne.
6. L'Orphéon de la Princesse-Mathilde, de Saint-Gratien.
7. L'Orphéon, de Deuil.

8. La Chorale, de Troarn.
9. L'Orphéon, de Sarcelles.
10. L'Orphéon, de Neuilly-sur-Marne.
11. L'Orphéon, de Mandres.
12. Le Choral, de Montreuil.

2e DIVISION. — 1re *section.*

1. L'Orphéon, de Neuville-sur-Saône.
2. La Chorale, de Maubeuge.
3. La Société chorale, de Brest.
4. Le Kremlin, de Chantilly.
5. Ecole militaire de gymnastique, de Joinville.
6. La Chorale, de Saint-Maixent.
7. La Chorale, de Saint-Dié.
8. Société Chevé, de Levallois-Perret.
9. La Neustrienne, d'Orbec.
10. L'Orphéon, de Provins.
11. Société chorale, d'Annecy.

1re DIVISION. — 2e *section.*

1. La Chorale, de Poitiers.
2. L'Ensemble, de Paris.
3. Nouvelle Alliance, de Paris.
4. Lyre gauloise, de Paris.
5. Choral parisien, de Paris.
6. Choral Saint-Bernard, de Paris.
7. Allobroges, de Paris.
8. Les Gallinistes, de Melun.
9. La Chorale, du Mans.

1re DIVISION. — 1re *section.*

1. Les Enfants de Lutèce, de Paris.
2. L'Odéon, de Paris.
3. Les Enfants de Paris.
4. Les Neustriens, de Caen.
5. L'Union chorale, de Lille.
6. Les Arts-et-Métiers, de Paris.
7. Société Amand-Chevé, de Paris.
8. Choral de Belleville, de Paris.
9. Société impériale, de Lille.
10. Ecole Galin-Paris-Chevé, de Paris.

LUNDI A 2 HEURES.

Théâtre international.

Jury : MM. Ambroise Thomas, président. — Bezzozi, — Boiëldieu, — Carvalho, —de Castillon,—Cohen (Jules),— Dechauer, — David (Félicien), — Deffès, — Delibes (Léo), — Duprez, — Gastinel (L.),—Gébaüer, — Gevaërt,— Gounod, — Hanslick, — Hiller (F.), — Jonas, — Kastner (G.), — de Lajarte, — de Leuven, — Limnander, — Maillard (Aimé), — Massé (Victor), — Meifred, — Mermet, — Mariano Soriano Fuertès, — O'Kelly, — Parmentier (Auguste),— Perrin (G.), — Prince Poniatowski,— Ramond (Paul), — Réty, — Ruelle (J.), — Rocheblave, — Roqueplan, — de Saint-Valry, — Semet, — Tarbé des Sablons, — Tilmant, — Van Elewich.

CONCOURS INTERNATIONAL D'EXCELLENCE.

Roland de Lattre, de Hal : *Hymne du matin*, Hanssens. — *Tyrol*, Ambroise Thomas.

Légia, de Liége : *Corsaires grecs* (de Soubre). — *Hymne du matin* (Hanssens).

Tonic-Sol-Fa Association, de Londres : *The Hunting Song* (Ullah). — *The Sheperd's Farawell* (Benedict).

Passons maintenant aux travaux d'organisation du comité de la 3e section, à qui l'art est redevable du concours international des musiques militaires.

COMITÉ DE L'EXÉCUTION MUSICALE.

TROISIÈME SECTION.

Fanfares, Musiques d'harmonie et Musiques militaires.

Le peuple a plus d'une corde à sa lyre pour exprimer les douces émotions de l'art. Tout le monde n'est pas doué d'une belle voix, et bien des gens n'en ont même pas une médiocre à leur disposition. Mais personne ne veut être privé de la noble distraction d'exécuter de la musique depuis qu'on a senti la puissance des liens harmoniques et qu'on a constaté tous ses excellents effets.

Il s'est donc formé, à côté des sociétés chantantes, des musiques d'harmonie et des fanfares dont le nombre augmente chaque jour dans les villes et dans les petites localités. Bientôt il atteindra, peut-être le dépassera-t-il, celui des sociétés chorales.

Comme les orphéons, les sociétés de musique instrumentale sont des sociétés libres dirigées par un chef indépendant. Plus que jamais ces musiques sont appréciées dans les petits endroits où il ne se trouve pas d'autre orchestre. Les musiques civiles remplacent de leur mieux, en certains endroits, les musiques militaires de l'artillerie et de la cavalerie licenciées dernièrement : ce qui n'empêche que nous ayons déploré, que nous déplorons et que nous déplorerons toujours l'arrêt impopulaire qui a frappé tant d'excellents orchestres militaires.

Tout ce que nous avons dit des effets moralisateurs des réunions de l'orphéon chantant s'applique à l'orphéon instrumental. On ne peut guère faire à la raison l'injure de l'appeler à défendre l'absurde et à prouver l'évidence. Il est pourtant encore, à l'heure qu'il est, des hommes chagrinés, que l'esprit de système aveugle au point de ne rien voir des résultats de l'éducation musicale, instrumentale aussi bien que vocale du peuple, et même de craindre cette éducation qu'ils croient dissolvante et abrutissante. A des entêtés de cette force on ne peut répondre que par des faits. J'aurais voulu qu'ils se trouvassent avec moi à un charmant concours dont Isle-Adam a été le frais et pittoresque théâtre il y a quelques années déjà. Ah ! la jolie fête et la belle journée ! Quarante fanfares ou musiques d'harmonie s'y étaient fait inscrire, formant un total d'environ douze cents musiciens. Quelle gaîté sur tous

les visages, que de mouvement, que d'entrain, que d'émulation parmi les symphonistes du peuple! Mais la société qui, entre toutes, m'avait intéressé, c'était la fanfare de Méry. Étaient-ce donc de grands artistes qui formaient cette société? Non, des amateurs les plus modestes, au contraire, mais dont le souvenir m'émeut encore à l'heure qu'il est.

Cette fanfare se composait d'une trentaine d'exécutants, tous ouvriers carriers. C'est un débitant de boisson, — débitant désintéressé celui-là, — qui s'était mis à leur tête. Trois fois la semaine ils se réunissaient de 8 heures du soir à minuit pour répéter et étudier en commun, ce qui ne les empêchait pas de se rendre le lendemain aux carrières à 5 heures du matin.

— Depuis que la fanfare de Méry existe, me disait un propriétaire de carrière, il n'y a plus à Méry ni hommes ivres dans les rues, ni querelle dans les cabarets, ni femmes battues, ni enfants souffrant de la faim.

Dira-t-on qu'un pareil résultat est l'effet de l'abrutissement par la musique?

Un fait curieux est celui-ci : ce sont les ouvriers musiciens de Méry qui ont travaillé à l'extraction de la pierre dont on a construit le nouvel Opéra! Est-ce que l'histoire d'Amphion bâtissant les murs de Thèbes au son de la lyre ne vous vient pas à l'esprit?

— Homme naïf! me disait avec incrédulité un de mes confrères de la presse parisienne à qui je parlais de la fanfare de Méry, j'oserais parier que le marchand de vin qui s'est mis à la tête des ouvriers carriers ne l'a fait que pour augmenter le nombre de ses pratiques. Ils boivent bien, messieurs les orphéonistes, et rien n'altère autant que de souffler dans une trompette.

Sans sortir de mon sujet, je veux, pour ce sceptique et pour beaucoup d'autres de ses pareils, rappeler un détail de la fête musicale populaire donnée à Béziers il y a deux ans.

Une *fontaine de vin* avait été mise à la disposition du public et des musiciens au nombre d'environ trois mille. Cette rare fontaine était formée de trois bassins superposés et de quarante jets versant à la discrétion de tous, sans distinction de sexe ni d'âge, la bagatelle de *quatorze mille litres* de la liqueur vermeille. J'ai fait ce calcul : la ration d'un soldat pour une journée étant d'un quart de litre, la fontaine vinicole de Béziers représentait en conséquence la ration de cinquante-six mille hommes.

Eh bien ! il n'y a eu que deux hommes endormis aux pieds du « fleuve où l'on perd la mémoire », comme chante Montauciel dans le *Déserteur*, et c'étaient deux militaires étrangers. Pas un Biterrois *ému*, pas un orphéoniste ayant trempé ses lèvres à la source écumeuse et rouge. « A Paris, me disait Laurent de Rillé, on se serait battu pour approcher de cette fontaine de Bacchus; à Londres, on se serait tué. A Béziers, indifférence complète pour la douce liqueur vermeille. » Il est vrai que, dans les bonnes années, on la donne, on ne la vend pas à raison de six à sept centimes le litre.

Non, il n'est pas vrai que les sociétés musicales se réunissent pour boire, et c'est les calomnier indignement ou plaisanter détestablement que de tenir de semblables propos. J'ai bien souvent déjà, depuis que j'ai l'honneur de m'occuper spécialement des musiciens du peuple, soit en consignant leurs travaux dans une *Revue orphéonique* du *Siècle*, soit en composant pour eux des pièces de musique, soit en prenant ma part des travaux des jurys de concours, eu l'occasion de constater combien, au contraire, leur tenue est régulière, combien ils sont polis, paisibles, sobres et respectueux les uns envers les autres. Partout se révèle l'influence moralisatrice des associations musicales, et jusque dans les banquets qu'ils ont la coutume d'offrir chaque année à leurs membres honoraires.

Si ces festins ne rappellent en général que vaguement le festin fameux de Balthazar, où ce roi voluptueux et gourmand fut massacré par les Mèdes; si même Brillat-Savarin, Grimod de la Reynière et jusqu'à Monselet y pourraient trouver à reprendre, en vérité ce n'est là qu'un très-petit malheur. Qu'importe que le potage soit froid si les cœurs sont chauds ! Avant tout, on veut se voir, se parler, fortifier sa raison aux inspirations de la raison d'autrui, et le dîner n'est ici qu'un prétexte. Les orateurs abondent dans ces fêtes de famille, et l'on est chaque fois surpris de trouver dans les improvisateurs fournis par l'atelier un sens droit, une parole facile, des expressions justes et des idées généreuses. C'est qu'il faut bien le reconnaître, chez les hommes du peuple, si c'est la lèvre qui prononce, c'est le cœur qui dicte, et le cœur est toujours éloquent parce qu'il ne dissimule jamais.

Mais à quoi sert de plaider la cause de nos musiciens civils qui se défendent si bien par eux-mêmes ? Nous en avons assez dit pour faire apprécier l'importance, à côté de l'orphéon chantant, de l'orphéon instrumental français; parlons plutôt des travaux du comité de la 3e section.

La première pièce émanée de ce comité a été tout naturellement son règlement.

RÈGLEMENT

DES FESTIVAL ET CONCOURS INTERNATIONAUX DE MUSIQUES CIVILES.

Un festival de musiques civiles aura lieu à Paris, le 14 juillet 1867, dans la grande nef du Palais de l'Industrie (Champs-Élysées).

Toutes les sociétés de fanfare et d'harmonie admises par le comité sont appelées à prendre part à cette solennité.

Une répétition générale sera faite, à sept heures du matin, le jour même du festival.

Les sociétés qui ne seront pas présentes à la répétition et à l'exécution seront exclues des concours.

Le programme se compose de dix morceaux arrangés expressément pour cette solennité. Cinq de ces morceaux sont destinés aux fanfares et musiques d'harmonie d'après l'*ancien diapason ;* les cinq autres, aux fanfares et aux musiques d'harmonie d'après le *nouveau diapason.*

Suivant le diapason de ses instruments, chaque Société admise par le comité recevra *gratuitement* les cinq partitions des morceaux qu'elle devra exécuter.

Une médaille commémorative en argent sera offerte à chaque société présente au festival.

CONCOURS.

Deux catégories de concours internationaux sont instituées sous les dénominations suivantes :

Concours divisionnaires;

Concours des grands prix.

CONCOURS DIVISIONNAIRES.

Ces concours sont divisés en deux sections :

1° Section des fanfares;

2° Section des musiques d'harmonie.

Chaque section comprend une première et une seconde classe.

Les premières classes de chaque section sont formées de sociétés classées, d'après les feuilles d'adhésion, en *division supérieure* et en *division d'excellence.*

Les secondes classes de chaque section se composent des sociétés classées, d'après les feuilles d'adhésion, en *première division.*

Il sera facultatif aux sociétés classées, d'après les feuilles d'adhésion, en première division, de concourir avec les sociétés classées en division supérieure et

en division d'excellence, si elles en font la demande au moins un mois à l'avance.

Deux morceaux seront exécutés par chaque société :

1° Un morceau à leur choix ;

2° Un morceau pris parmi les cinq morceaux imposés pour le festival, et qui leur sera désigné un mois à l'avance.

RÉCOMPENSES.

SECTION DES FANFARES.

1re *Closse.*	—	2e *Closse.*	—
1er Prix :	*Médaille d'or, grand module.*	1er Prix :	*Médaille d'or.*
2e Prix :	*Médaille d'or.*	2e Prix :	*Médaille d'or.*
3e Prix :	—	3e Prix :	— *de vermeil.*
4e Prix :	—	4e Prix :	— —
5e Prix :	—	5e Prix :	— —

SECTION DES MUSIQUES D'HARMONIE.

1re *Classe.*	—	2e *Classe.*	—
1er Prix :	*Médoille d'or, grand module.*	1er Prix :	*Médaille d'or.*
2e Prix :	*Médaille d'or.*	2e Prix :	*Médaille d'or.*
3e Prix :	—	3e Prix :	— *de vermeil*
4e Prix :	—	4e Prix :	— —
5e Prix :	—	5e Prix :	— —

Concours des grands prix.

Le comité, voulant donner une éclatante consécration aux sociétés civiles qui se distingueront par une exécution vraiment supérieure dans son ensemble et dans ses détails, autant que par l'excellence de leur organisation, a décidé qu'un concours supérieur serait ouvert sous le titre de *concours des grands prix.*

En conséquence, un concours d'admission est ouvert entre toutes les sociétés qui aspirent à prendre part au *concours des grands prix.*

Les admissions aux *concours des grands prix* auront lieu, non point d'après le *mérite relatif* des sociétés entre elles, mais d'après un *mérite absolu* basé sur de sérieuses qualités de style, de justesse, d'expression, de sonorité, de mécanisme, etc.

Les sociétés qui se sentent assez supérieures pour aspirer à être admises aux *concours des gronds prix* doivent se faire inscrire pour le *concours d'admission*, au moins un mois à l'avance.

Les sociétés admises à concourir pour les grands prix ne pourront pas prendre part aux *concours divisionnaires*. Chacune de ces sociétés n'exécutera qu'un seul morceau, laissé à son choix pour le *concours d'admission* et pour le *concours des grands prix*.

Il sera toujours loisible aux sociétés qui n'ont pas été admises à concourir pour les *grands prix* de prendre rang dans les *concours divisionnaires*, conformément aux instructions relatives à ces derniers concours.

RÉCOMPENSES.

GRANDS PRIX : FANFARES.

DIVISION UNIQUE.

1er *Grand prix* :	Médaille d'or, valeur. . . .	2,000	francs.
2e *Grand prix* :	— id.	2,000	—
3e *Grand prix* :	— id.	1,000	—

MUSIQUES D'HARMONIE.

1er *Grand prix* :	Médaille d'or, valeur. . . .	4,000	francs.
2e *Grand prix* :	— id.	2,000	—
3e *Grand prix* :	— id.	1,000	—
4e *Grand prix* :	— id.	500	—

Considérant que la seule admission à concourir pour les grands prix, après un concours préparatoire sévère, est une preuve de capacité notoire, il sera décerné à chaque société admise à ce concours, et qui n'aurait pas remporté un des *grands prix*, une *médaille de mérite en or*.

Les jurys seront formés de notabilités musicales françaises et étrangères.

Instructions concernant le festival et les concours.

Dimanche, 14 *juillet* 1867. Répétition du festival au Palais de l'Industrie, à 7 heures précises du matin.

Même jour, à 1 heure précise, exécution du festival.

Lundi, 15 *juillet*. Concours divisionnaires des fanfares et des musiques d'harmonie de la *deuxième classe*, et concours d'admission au *concours des grands prix*.

Mardi, 16 *juillet*. Concours divisionnaires de la *première classe* et concours des *grands prix* au Palais de l'Industrie.

Des renseignements complets concernant le logement, la nourriture et le transport par les chemins de fer, seront très-prochainement envoyés aux sociétés françaises et étrangères.

Toutes les communications des directeurs de sociétés devront être adressées

(sans affranchir) à M. le conseiller d'État, commissaire général de l'Exposition universelle, à Paris, avec cette mention au bas de l'adresse : *Fanfares et musiques d'harmonie.*

Le général, sénateur, président du comité des fanfares et des musiques d'harmonie,
MELLINET.

Le secrétaire du comité,
Émile JONAS.

Les membres du comité,

Le vice-président Georges KASTNER (de l'Institut), Oscar COMETTANT, PAULUS, général ROSE, E. DE VILLIERS.

Ainsi, on le voit, les sociétés appelées étaient des sociétés choisies, formant quelque chose comme la garde d'honneur de notre orphéon instrumental. Assurément toutes les sociétés, même les plus inexpérimentées, sont dignes de sympathie ; mais il a paru au comité pour l'organisation des concours et des festivals que, dans une circonstance aussi solennelle, un choix était de rigueur, et qu'il fallait opposer à l'élite des musiques étrangères l'élite des musiques de la France. Des exécutions trop imparfaites auraient pu, dans une semblable circonstance, compromettre l'avenir de l'orphéon instrumental.

Quant aux prix institués par le comité, ils étaient de nature à exciter le zèle des sociétés admises à concourir. Jamais, jusque-là, aucun concours d'orphéons n'en avait offert d'aussi considérables.

Le secrétaire du comité, mon excellent ami Emile Jonas, a su tout mener de front dans l'organisation si complexe des travaux de ce comité. Lui aussi, il a pu assurer des lits à 1 franc 25 centimes et obtenir des réductions sur les lignes de chemins de fer semblables à celles qui avaient été concédées aux orphéonistes du chant.

Les instruments dont se servent nos musiques civiles n'étant pas tous au nouveau diapason, une difficulté sérieuse s'est d'abord présentée : comment les faire participer toutes au grand festival ? Mais il n'est guère de difficulté qui ne puisse se tourner. On décida que sur les neuf morceaux composant le programme du concert, cinq seraient exécutés par les sociétés ayant des instruments à l'*ancien diapason*, et quatre par les sociétés munies d'instruments au *nouveau diapason*. De cette façon, les sociétés ne joueraient jamais ensemble, il est vrai, mais elles se feraient entendre toutes en deux groupes qui, suivant les probabilités, seraient des deux côtés assez nombreux pour donner une belle sonorité. C'est ce qui arriva, en effet.

Après deux séances entièrement consacrées à former le programme du festival, il fut ainsi arrêté :

Ancien diapason.	1.	Prière de *Joseph*.	MÉHUL.
Id.	2.	Fragments de la *Muette de Portici*. . .	AUBER.
Nouveau diapason.	3.	Marche religieuse d'*Alceste*.	GLUCK.
Ancien diapason.	4.	Marche nuptiale du *Songe d'une nuit d'été*.	MENDELSSOHN.
Nouveau diapason.	5.	Chœur de *Lohengrin*.	WAGNER.
Id.	6.	La *Victoire*, marche triomphale. . .	E. JONAS.
Ancien diapason.	7.	Prière de *Moïse*.	ROSSINI.
Nouveau diapason.	8.	Marche du *Prophète*.	MEYERBEER.
Ancien diapason.	9.	Le *Diamant*, introduction et galop. .	E. JONAS.

Il fallait un chef d'orchestre sûr, expérimenté, connaissant en maître les ressources de tous les instruments de musique militaire, et ce chef d'orchestre, le comité l'avait dans son sein. Ces fonctions, toutes de dévoûment à l'art, furent offertes à M. Paulus, le digne chef de la musique de la garde de Paris, qui les accepta.

La plupart des morceaux dont on vient de lire les titres ont été arrangés expressément pour le festival par MM. Jonas et Paulus. Toute la musique a été envoyée gratuitement aux sociétés adhérentes. Des instructions sur la manière de jouer les différents morceaux, sur le mouvement, les nuances, etc., ont été prodiguées par les soins du secrétaire du comité, et des délégués se sont rendus dans différentes villes pour inspecter les musiques et les diriger. Un avis prévenait les sociétés qui ont l'habitude d'avoir des contre-basses à cordes et des timbales, qu'elles trouveraient de ces instruments dans la salle de leurs concours respectifs.

En un mot, rien ne fut négligé pour assurer une bonne exécution dans ce festival sans précédent : car c'était bien la première fois que tant de musiques civiles, parties de tous les points de la France, allaient se rencontrer sur ce champ d'honneur de l'harmonie nationale.

Les mesures réglementaires concernant le festival une fois prises, il ne restait qu'à tracer le tableau des différentes sociétés admises à concourir, suivant le diapason de leurs instruments, puis à former les jurys et à désigner les endroits où les concours auraient lieu. Un jury international fut nommé. En voici la composition :

Jury français.

MM. Berlioz, Ernest Boulanger, Jules Cohen, Colin, Oscar Comettant, Cressonnois, Léo Delibes, Dauverné, Félicien David, Dieppo, Dorus, Elwart, Forestier

aîné, Forestier jeune, Gounod, Georges Haiul, Émile Jonas, Klosé, Georges Kastner, de l'Institut ; général Lichtlin, Laurent de Rillé, de Lajarte, Leroy, général Mellinet, Léon Magnier Maillard, Meifred, Pasdeloup, Eugène Prévost, général Rose, Renaud, Sellenick, Semet, Ambroise Thomas, Thibaut, de Villiers.

Jury étranger.

Autriche. . . . . MM.	Hanslick.
Belgique.	Gevaërt.
	Fétis.
	Limannder.
Espagne.	Roméro y Andia.
	de Fuertès.
Pays-Bas.	Nicolaï.
États-Unis.	Dachauer (Louis).
Prusse.	Dr Bamberg, consul de Prusse.

Passons aux divers tableaux qui nous donnent, avec le nom des sociétés adhérentes et leur classement, les divers lieux qui leur étaient assignés pour les concours.

Lundi, 15 juillet, à une heure

PARC DE L'EXPOSITION, CHAMP-DE-MARS, KIOSQUE DU JARDIN RÉSERVÉ.

CONCOURS DIVISIONNAIRES DES FANFARES.

ET MUSIQUES D'HARMONIE.

DEUXIÈME CLASSE : **Fanfares.**

1er PRIX : *Médaille d'or.* — 2e PRIX : *Médaille d'or.* — 3e PRIX : *Médaille de vermeil.* — 4e PRIX : *Médaille de vermeil.* — 5e PRIX : *Médaille de vermeil.*

Jury : MM. Elwart, président; Dieppo, Thibaut, Meifred, Renaud, Ernest Boulanger, Jules Coben, Forestier jeune, secrétaire.

Morceaux imposés, ancien diapason : *Marche nuptiale du songe*, MENDELSSOHN.
Nouveau diapason : *Marche religieuse d'Alceste*, GLUCK.

SOCIÉTÉS INSCRITES :

Andelys. — Fanfare des Sapeurs-Pompiers. Directeur, M. GIROD. . 25
Diane de Poitiers, MARIE.

Angoulême. — Fanfare municipale. Directeur, M. RENON. . . . 41
Fantaisie sur *Faust*, GOUNOD.

Balagny. — Fanfare. Directeur, M. Boulanger. 25
Dol — Fanfare. Directeur, M. Ackermann. 27
Caillan. — La Sainte-Cécile. Directeur, M. Violetta. 40
Monte-Christo.
Fougères. — Musique municipale des Sapeurs-Pompiers. Directeur, M. Tizon. 26
La Guerche. — Musique municipale des Sapeurs-Pompiers. Directeur, M. Cordeau. 25
Lallaing. — Fanfare. Directeur, M. Gariel. 30
Lille. — Fanfare Saint-Maurice. Directeur, M. Waroux. 62
Macon. — Fanfare. Directeur, M. Guerra. 38
Fantaisie sur *les Mousquetaires*, Halévy.
Mavbourguet. — Fanfare Pyrénéenne. Directeur, M. Bruxer. . . 24
Méry-sur-Seine. — Fanfare. Directeur, M. Geoffroy. 24
Poitiers. — Fanfare des Sapeurs-Pompiers. Direct., M. Alliaume. . 42
Ouverture de *Tancrède*, Rossini.
Saint-Amand-de-Boixe. — Les Enfants du Yavard. Directeur, M. Coussy fils aîné. 33
Saint-André-de-Cubzac. — Fanfare Saint-Ferdinand. Directeur, M. Soulerain. 37
Sainte-Foy. — La grande Société chorale et instrumentale. Directeur, M. Rercheval. 39
Saint-Martin-d'Ablois. — Fanfare. Directeur, M. Matheys. . . . 30
Fantaisie sur *le Trouvère*, Steenbrugen.
Saint-Saphorien. — Fanfare. Directeur, M. Fariymon. 34
Senlis. — Société musicale. Directeur, M. Chauvin. 52
Vielmur. — Fanfare de Saint-Roch. Directeur, M. Négrier fils. . . 50
Villefranche-sur-Saône. — Fanfare des Sapeurs-Pompiers. Directeur, M. Laussel. 38
Ville-sur-Saulx. — Société musicale. Directeur, M. le comte de Beurges. 44
Thizy. — Fanfare. Directeur, M. Marius. 46

PARC DE L'EXPOSITION, CHAMP-DE-MARS, AU THÉATRE INTERNATIONAL, A UNE HEURE.

DEUXIÈME CLASSE : **Musiques d'harmonie.**

1er PRIX : *Médaille d'or.* — 2e PRIX : *Médaille d'or.* — 3e PRIX : *Médaille de vermeil.* — 4e PRIX : *Médaille de vermeil.* — 5e PRIX : *Médaille de vermeil.*

Jury : MM. Semet, président; Dachauer, Paulus, Renaud, Klosé, Leroy, Delibes, secrétaire.

Morceaux imposés, ancien diapason : *Marche nuptiale du Songe*, Mendelssohn.
Marche religieuse d'Alceste, Gluck.

SOCIÉTÉS INSCRITES.

Anet. — Harmonie d'Anet. Directeur, M. Quéquet. 34

Bergerac. — Sainte-Cécile de Bergerac. Directeur, M. Magarrari. . 32
Caen. — Musique municipale. Directeur, M. Tanneur. 40
Ouverture des *Sabots de la Marquise*, Boulanger.

Cannes. — Société philharmonique. Directeur, Cresp. 67
Fantaisie sur *Hernani*, Verdi.

Cette. — Musique de la ville de Cette. Directeur, M. Lavondès. . . 45
Draguignan. — La Régénération. Directeur, M. Cabasse. 52
Jarnac. — Société philharmonique. Directeur, M. Braconnier. . . 38
Maillanne. — Musique de Maillanne. Directeur, M. Fougasse. . . . 40
Marseille. — Société du Saint-Esprit. Directeur, M. A. Grasset. . 42
Mézel. — Corps de musique de Mézel. Directeur, M. Signoret. . . 28
Rennes. — Musique municipale des Sapeurs-Pompiers. Directeur, M. Moger. 54
La Médaille d'Or, Gurtner.

Rognac. — Sainte-Cécile. Directeur, M. Martin. 25
Saint-Rambert. — Société musicale de Saint-Rambert. Directeur, M. Lefebvre. 42
Sisteron. — Harmonie de Sisteron. Directeur, M. Jaume. 52
Vire. — Musique municipale. Directeur, M. Custaud. 44
Mosaïque sur *Martha*, Flottow.

Beaument-sur-Oise. — Fanfare. Directeur, M. Poiret. 34
Ouverture du *Droit du Seigneur*, Fanderghem.

Lundi, 15 juillet, à une heure

AU PALAIS DE L'INDUSTRIE (CHAMPS-ÉLYSÉES).

CONCOURS D'ADMISSION AUX GRANDS PRIX.

Jury : MM. Georges Kastner, membre de l'Institut, président; Dauverné, Dorus, Pasdeloup, Cressonnois, Léon Magnier, Forestier aîné, Jancourt, de Fuertès, Roméro y Andia, Colin, secrétaire.

SOCIÉTÉS INSCRITES.

FANFARES.

Bordeaux. — Fanfare Rollet. Directeur, M. Rollet. 60
— — — Willems. Directeur, M. Willems. 55
Dijon. — Fanfare de Dijon. Directeur, M. Pierrot. 43
Fantaisie sur *le Prophète*, Meyerbeer.

Pamiers. — Société philharmonique. Directeur, M. Béjot. . . . 38
Fantaisie sur *le Prophète*, Meyerbeer.

Paris. — Fanfare Sax. Directeur, M. Sax. 45
Carnaval de Venise. Demersmann.

Poitiers. — Sapeurs-Pompiers. Directeur, M. Alliaume. 42
Tancrède, Rossini.

Ville-sur-Saulx. — Société municipale de Saulx. Directeur, M. le comte de Beurges. 44

MUSIQUES D'HARMONIE.

Angers. — Musique des Sapeurs-Pompiers. Directeur, M. Maire. . 56
Ouverture de *Martha*, Flottow.

Épinal. — Musique des Sapeurs-Pompiers. Directeur, M. Tourey. . 48
Fantaisie dramatique, par Tourey.

Lille. — Musique des Canonniers sédentaires. Directeur, M. Delannoy. 95
Ouverture des *Francs-Juges*, Berlioz.

Paris. — Harmonie Parisienne. Directeur, M. Salvador. 80

Tourcoing. — Musique municipale. Directeur, M. Stappen. . . . 82
Première Marche aux Flambeaux, Meyerbeer.

Vire. — Musique municipale. Directeur, M. Custaud aîné. . . . 45
Mosaïque sur *Martha*, Flottow.

Sainte-Marie-d'Oignies (Belgique). — Société philharmonique. Direct. M. Valentin Bander. 107
Mélange sur *Guillaume Tell*, Rossini.

La Réole. — Société philharmonique. Directeur, M. Ducos. . . . 53

Le Mans. — Musique municipale. Directeur, M. Boulanger. . . .
Ouverture *Poëte et Paysan*, Suppe.

Mardi, 16 juillet, à une heure

AU THÉATRE INTERNATIONAL, PALAIS DE L'EXPOSITION, AU CHAMP-DE-MARS.

CONCOURS DIVISIONNAIRES DE LA PREMIÈRE CLASSE.

FANFARES.

1er Prix. *Médaille d'or*, grand module.
2e — —
3e — —
4e — —
5e — —

MUSIQUES D'HARMONIE.

1er Prix. *Médaille d'or*, grand module.
2e — —
3e — —
4e — —
5e — —

Jury : MM. Klosé, président; Cressonnois, Dauverné, Léon Magnier, Eugène Prévost, Roméro y Andia, Hanslick, de Fuertès, Meifred, Leroy, Jancourt, Thibaut, Colin, secrétaire.

Morceaux imposés, ancien diapason : *Le Diamant*, introduction et galop. — E. JONAS.
Nouveau diapason : *La Victoire*, Marche triomphale. — E. JONAS.

SOCIÉTÉS INSCRITES.

FANFARES.

Binche. — Les Péliniers (Belgique). Directeur, M. PANNE. 52
Bordeaux. — Fanfare Willems. Directeur, M. WILLEMS. 55
Dijon. — Fanfare de Dijon. Directeur, M. PIERROT. 43
Fantaisie sur le Prophète, MEYERBEER.

Lille. — Fanfare de Lille. Directeur, M. COLIN. 64
Marche aux Flambeaux, MEYERBEER.

Pamiers. — Société philharmonique. Directeur, M. BÉJOT. 38
Marche aux Flambeaux, MEYERBEER.

Paris. — Fanfare Sax. Directeur, M. SAX. 15
Marche des Géants.

Rabastans. — Fanfare Ste-Cécile. Directeur, M. LABOULBÈNE. . . . 33
Valence. — Fanfare des Sapeurs-Pompiers. Directeur, M. MARIE. . 38
Ville-sur-Saulx. — Directeur, M. le comte DE BEURGES. 44

MUSIQUES D'HARMONIE.

Angers. — Musique des Sapeurs-Pompiers. Directeur, M. MAIRE. . . 56
Ouverture de *Martha*, FLOTTOW.

Bourg-Saint-Andéol. — Musique des Sapeurs-Pompiers. Directeur, M. LAUZUN. 64
Castres. — Orphéon Castrais. Directeur, M. PEMJEAN. 59
Epinal. — Musique des Sapeurs-Pompiers. Directeur, M. TOUREY. . 40
Fantaisie dramatique, TOUREY.

Lille.—Musique des Canonniers sédentaires. Directeur, M. DELANNOY. 90
Ouverture des *Francs-Juges*, BERLIOZ.

Le Mans. — Musique municipale. Directeur, M. BOULANGER. . . 52
Ouverture *Poëte et Paysan*, SUPPE.

Paris. — Harmonie Parisienne. Directeur, M. SALVADOR. 76
Saint-Étienne. — Les Enfants de la Loire. Directeur, M. COURALLY. . 53
Ouverture de *Nabucco*, VERDI.

Tourcoing. — Musique municipale. Directeur, M. STAPPEN. . . . 95
Marche aux Flambeaux, MEYERBEER.

MUSIQUES MILITAIRES INTERNATIONALES.

Toutes choses ainsi disposées relativement aux musiques civiles, les soins du comité se concentrèrent avec ardeur sur le concours des musiques militaires internationales, qui devait être le grand succès de l'Exposition musicale et laisser dans l'histoire de l'art une des pages les plus curieuses, les plus saisissantes et les plus instructives. Le comité sentait qu'une tâche difficile et délicate lui incombait, et il sut se tenir à la hauteur de son mandat.

Les termes dans lesquels le comité adressa aux musiques étrangères l'invitation, sans précédent, de se rendre à Paris pour y briguer les palmes offertes par la commission impériale aux orchestres guerriers jugés supérieurs par leur composition instrumentale et le mérite des exécutants, étaient à la fois dignes et réservés.

« De grands progrès ont été accomplis depuis quelques années dans l'organisation des musiques militaires européennes, et les orchestres de régiment sont aujourd'hui, sous le rapport de l'habileté des exécutants, les dignes rivaux des orchestres symphoniques. En établissant un concours solennel entre les musiques régimentaires des différents États de l'Europe, le comité des musiques militaires a voulu donner aux corps de musique qui sont la récréation du soldat, fortifient son moral et l'initient aux chefs-d'œuvre des maîtres, une preuve de haut intérêt et un témoignage de la vive sympathie qu'ils inspirent chez tous les peuples.

« Les musiques étrangères sont invitées à se présenter avec confiance dans l'arène pacifique qui leur est ouverte. Quel que soit pour chacune d'elles le résultat de ce concours, elles en sortiront avec la satisfaction d'avoir servi la noble cause de l'art, dont le drapeau civilisateur couvre toutes les nationalités. »

CONCOURS DES GRANDS PRIX.

DIVISION UNIQUE.

1er *Grand prix* :	Médaille d'or,	valeur.	5,000 fr.
2e *Grand prix* :	—	—	3,000
3e *Grand prix* :	—	—	2,000
4e *Grand prix* :	—	—	1,000

ART. 1er.— Chaque corps de musique exécutera deux morceaux :

1° Un morceau à son choix;

2° L'ouverture d'*Oberon*, de Weber, d'après l'arrangement qui lui conviendra.

ART. 2. — Le jury sera composé de notabilités musicales françaises et étrangères.

ART. 3. — Le concours aura lieu au Palais de l'Industrie, le dimanche 21 juillet 1867.

Les chefs de musiques devront envoyer, au moins un mois à l'avance, l'état détaillé du nombre de leurs instrumentistes et le titre du morceau choisi.

Des renseignements complets concernant le logement et le transport des chemins de fer seront transmis aux corps de musique militaire étrangers, par l'intermédiaire de leur légation à Paris.

Toutes les communications devront être adressées à M. le conseiller d'État, commissaire général de l'Exposition universelle, à Paris, avec cette mention au bas de l'adresse : *Musiques militaires.*

Le général, sénateur, président du comité des musiques militaires,
MELLINET.

Le Secrétaire du Comité,
Émile JONAS.

Les membres du Comité :
Georges KASTNER (de l'Institut), *vice-président;*
Oscar COMETTANT ; PAULUS; le général ROSE ;
E. DE VILLIERS.

La plupart des gouvernements ont répondu avec un empressement tout bienveillant à l'invitation de la commission impériale. L'Espagne désigna la musique du 1er régiment du génie ; la Belgique, la musique des guides et celle des grenadiers; les Pays-Bas, la musique des grenadiers et chasseurs ; la Bavière, la musique du 1er régiment royal d'infanterie; le duché de Bade, la musique des grenadiers de la garde; l'Autriche, la musique du régiment du duc de Wurtemberg ; la Prusse, la musique du 2e régiment de la garde royale et celle des grenadiers de la garde ; la Russie, la musique des chevaliers-gardes ; enfin la France allait être représentée dans ce tournoi par la musique des guides de la garde impériale et celle de la garde de Paris.

Un jury international spécial fut nommé pour ce concours tout spécial aussi. Vingt-et-un membres le composèrent. En voici les noms :

MM. le général Mellinet, sénateur, président; Georges Kastner, Ambroise Thomas, membres de l'Institut ; Bamberg, consul de Prusse; E. Boulanger, de Bulow, Jules Cohen, Oscar Comettant, Dachauer. Félicien David, Léo Delibes, Elwart, de Fuertès, Grisar, Hanslick, de Lajarte, Nicolaï, Romero y Andia, général Rose, Semet, E. de Villiers, Emile Jonas, secrétaire.

Pour l'instruction de ceux qui allaient être appelés à décerner les prix, tant pour les musiques civiles que pour les musiques militaires, il fut fait un règlement très-sage et très-prévoyant : car il prévit une difficulté qui se présenta au concours des musiques militaires, et qu'il n'eût pas été facile d'aplanir sans le texte du règlement ayant force de loi. Ce document, inconnu du public et encore inédit, trouve ici sa place. Nous le donnons dans son intégrité et malgré quelques répétitions de chiffres, pour que rien ne reste obscur des travaux importants de ce comité.

RÈGLEMENTS DU JURY

POUR LES CONCOURS DE FANFARES ET DE MUSIQUES D'HARMONIE.

Concours divisionnaires.

ARTICLE PREMIER. — Cinq prix seront mis à la disposition du jury.

SECTION DES FANFARES.

1re Classe.	*2e Classe.*
1er Prix : Médaille d'or, grand module.	1er Prix : Médaille d'or.
2e Prix : Médaille d'or.	2e Prix : Médaille d'or.
3e Prix : Médaille d'or.	3e Prix : Médaille de vermeil.
4e Prix : Médaille d'or.	4e Prix : Médaille de vermeil.
5e Prix : Médaille d'or.	5e Prix : Médaille de vermeil.

SECTION DES MUSIQUES D'HARMONIE.

1re Classe.	*2e Classe.*
1er Prix : Médaille d'or, grand module.	1er Prix : Médaille d'or.
2e Prix : Médaille d'or.	2e Prix : Médaille d'or.
3e Prix : Médaille d'or.	3e Prix : Médaille de vermeil.
4e Prix : Médaille d'or.	4e Prix : Médaille de vermeil.
5e Prix : Médaille d'or.	5e Prix : Médaille de vermeil.

ART. 2. — Le vote pour chaque prix aura lieu au scrutin secret.
ART. 3. — Les prix seront donnés à la majorité des voix.

CONCOURS DES GRANDS PRIX.

Le comité de l'exécution musicale croit devoir rappeler aux membres du jury pour le concours des *grands prix* le préambule inséré au règlement des festivals et concours internationaux des musiques civiles.

Voici ce que disait ce préambule :

« Le comité, voulant donner une éclatante consécration aux sociétés civies qui se distingueront par une exécution vraiment supérieure dans son ensemble et dans ses détails, autant que par l'excellence de leur organisation, a décidé qu'un concours supérieur serait ouvert sous le titre de *Concours des grands prix*.

« En conséquence, un concours d'admission est ouvert entre toutes les sociétés qui aspirent à prendre part au concours des grands prix.

« Les admissions au concours des grands prix auront lieu, non point d'après le mérite relatif des sociétés entre elles, mais d'après un mérite absolu basé sur de sérieuses qualités de style, de justesse, d'expression, de sonorité, de mécanisme, etc. »

L'importance des prix à accorder, le but artistique que s'est proposé le comité, le nombre élevé des membres du jury, commandaient des dispositions réglementaires particulières pour ces concours.

ARTICLE PREMIER. — Les récompenses suivantes sont mises à la disposition du jury :

GRANDS PRIX.

FANFARES : DIVISION UNIQUE.

1er Grand Prix : Médaille d'or, valeur. .	3,000 fr.
2e Grand Prix : Médaille d'or, valeur. .	2,000
3e Grand Prix : Médaille d'or, valeur. .	1,000

MUSIQUES D'HARMONIE.

1er Grand Prix : Médaille d'or, valeur. .	4,000 fr.
2e Grand Prix : Médaille d'or, valeur. .	2,000
3e Grand Prix : Médaille d'or, valeur. .	1,000
4e Grand Prix : Médaille d'or, valeur. .	500

Considérant que la seule admission à concourir pour les grands prix, après un concours préparatoire sévère, est une preuve de capacité notoire, il sera décerné à chaque société admise à ce concours, et qui n'aurait pas remporté un des grands prix, une médaille de mérite en or.

MUSIQUES MILITAIRES.

CONCOURS DES GRANDS PRIX.

DIVISION UNIQUE.

1er Grand Prix : Médaille d'or, valeur. . 5,000 fr.
2e Grand Prix : Médaille d'or, valeur. . 3,000
3e Grand Prix : Médaille d'or, valeur. . 2,000
4e Grand Prix : Médaille d'or, valeur. . 1,000

Art. 2. — Le vote pour chaque grand prix aura lieu au scrutin secret.

Art. 3. — Les grands prix seront donnés à la majorité des voix.

Art. 4. — Dans le cas où, après deux tours de scrutin, aucune société de musique civile ou aucune musique militaire n'aurait obtenu la majorité des voix, il ne sera point accordé de 1er grand prix.

EXCEPTION APPLICABLE A TOUS LES GRANDS PRIX.

Article unique. — Cependant si, dans le deuxième tour de scrutin, deux sociétés de musique civile ou deux musiques militaires se trouvaient réunir chacune un tiers ou plus des voix, et que d'ailleurs leur supériorité artistique fût bien établie, il pourra, sur la demande d'au moins cinq membres du jury, être procédé à un vote du partage du 1er grand prix. Ce cas se présentant, il entraînerait une modification dans la valeur du second grand prix, lequel serait alors réduit aux trois quarts de sa valeur. Le quart retranché irait grossir la valeur du 1er grand prix partagé.

Le général, sénateur, président,
Mellinet.

Le secrétaire du comité,
Émile Jonas.

Les membres du comité,

Georges Kastner (de l'Institut), vice-président; Oscar Comettant; le général Lichtlin [1]; Paulus; le général Rose; E. de Villiers.

Un mot encore. Nous serions injuste, si nous n'ajoutions aux éloges dus au secrétaire de ce comité, pour ses travaux d'organisation, des remercîments à M. de Lyden, un nom connu et aimé des orphéonistes, et qui, en qualité de secrétaire particulier de M. Émile Jonas, l'a secondé avec beaucoup de zèle et d'intelligence.

1. Par arrêté du ministre d'État, vice-président de la commission impériale, M. le général Lichtlin venait d'être nommé membre du comité de la troisième section. Malheureusement les circonstances ont empêché ce général de prendre aucune part aux travaux du comité.

EXPOSITION DES ŒUVRES MUSICALES.

Comité des Concerts historiques.

La création d'un comité pour l'organisation de concerts historiques est un acte qui témoignait des préoccupations sérieuses de la commission impériale pour que tous les côtés de la musique fussent dignement représentés à l'Exposition. Une grande autorité, M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, avait accepté la présidence de ce comité, et nous avons sous les yeux une lettre manuscrite adressée par lui à un des membres du comité, qui établit avec quel respect de son art il comptait remplir ses honorables fonctions. M. Wekerlin avait eu la pensée d'introduire dans le comité quelques théoriciens étrangers, illustrés par leurs travaux, et dont les lumières auraient pu profiter au triomphe de la noble cause artistique qu'on voulait entreprendre. Peut-être avait-il songé au docteur Chrysander, de Leipzig; à M. Weitzmann, de Berlin; à M. John Hullach, professeur de musique au Kings'College de Londres; à don Hilarion Eslava, maître de chapelle de S. M. la reine d'Espagne; à M. William Chappell, de Londres; à M. Casamorata, président de l'Institut royal de musique, à Florence; à M. Albert Mazzucato, du Conservatoire de Milan.

Peut-être encore avait-il pensé à adjoindre aux membres français, très-recommandables, nommés par M. Rouher, un homme que ses recherches historiques sur la musique paraissaient tout naturellement indiquer pour faire partie de cette assemblée, le savant érudit M. E. de Coussemaker, de Lille. Quoi qu'il en soit, le projet de M. Wekerlin était libéral, et il lui valut une lettre très-honorable pour son auteur, et que par cette raison nous n'hésitons pas à publier, bien qu'elle fût confidentielle, et qu'elle soit restée inédite jusqu'à ce jour.

« Bruxelles, le 22 mars 1867.

« Mon cher Monsieur,

« Votre lettre me fait voir que vous prenez avec chaleur l'idée des concerts historiques pendant l'Exposition; je vous en loue. Cependant ne cherchons pas à aller trop vite, car nous pourrions faire fausse route.

« Il est une première question à résoudre : la commission impériale, en instituant ces concerts, se propose-t-elle de faire quelque chose de réel, d'utile, d'instructif, ou ne veut-elle qu'amuser la cohue qui va se presser à Paris? Dans le premier cas, je donnerai volontiers mon concours; dans le second, non.

« La question est celle-ci : A quel siècle faudra-t-il remonter? Selon moi, la plus ancienne époque doit être celle où la musique est entrée dans le domaine véritable de l'art, ce qui n'a lieu que dans le quinzième; encore est-il certain qu'on n'y peut puiser que peu de chose, à cause de l'absence de variété dans les formes, et du caractère de la tonalité, quel que soit d'ailleurs le mérite de la facture, particulièrement dans les œuvres d'Obrecht et de Josquin Desprès. Le seizième siècle et la transition de celui-ci au dix-septième, voilà ce qui offrira un véritable intérêt. Quant au dix-septième siècle lui-même, c'est surtout par le développement de l'idée dramatique qu'il offre de l'intérêt aux masses. Tout cela, me semble-t-il, a besoin d'être pesé, examiné avec soin avant de songer aux moyens d'exécution.

« Il est encore un point qui méritera toute notre attention, à savoir la convenance du local : il ne doit pas contenir beaucoup plus de mille personnes : car j'ai appris par expérience que ces musiques à faible sonorité perdent tout leur effet dans une vaste salle et devant un public nombreux. Vous me trouverez peut-être bien arriéré de songer si sérieusement à l'art dans un moment où tout Paris fait de la banque? Que voulez-vous ! je suis vieux, trop vieux pour changer sous ce rapport.

« Je pense que les comités les meilleurs, en toute chose, sont les moins nombreux, et je pense que les membres désignés par M. le Ministre d'État, pour les concerts historiques, ont la capacité nécessaire. Les adjonctions nous seraient, je crois, peu utiles et pourraient causer des embarras...

« Agréez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

« Fétis. »

Le comité avait d'abord songé à organiser douze concerts historiques. Comme l'avait prévu M. Fétis, le choix des œuvres empruntées aux siècles où la musique est encore à peine un art dans son enfance, ce choix ne fut point aisé. Le comité pourtant s'entendit, mais non sans peine, sur les auteurs dont on aurait ensuite à choisir les pièces les plus caractéristiques de l'époque. Un premier document émana de ce comité. Nous le publions *in extenso :*

EXPOSITION DES ŒUVRES MUSICALES.

COMITÉ DES CONCERTS HISTORIQUES.

Le comité institué par arrêté de S. Exc. M. le Ministre d'État et des finances, vice-président de la commission impériale, en date du 7 février 1867, pour organiser les concerts historiques à l'Exposition universelle, a jugé qu'il était utile, pour l'intérêt artistique de son œuvre, d'initier le public à l'histoire de l'art musical, depuis le treizième jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, en ce qui concerne la musique religieuse, l'opéra, la symphonie, la musique de

chambre et celle de danse. Il a pensé arriver à ce résultat en prenant les décisions indiquées plus loin, et en arrêtant tout d'abord que les morceaux destinés à figurer dans les programmes des concerts historiques seraient principalement choisis parmi les productions des auteurs dont les noms suivent :

XVe siècle.

Josquin Desprès.

XVIe siècle.

Nicolas Gombert.— Clemens, *non papa.*— Jennequin.— Roland de Lassus.— Palestrina.

XVIIe siècle.

Cavalli. — Monteverde.— Carissimi.— Legranzi. — A. Scarlatti. — Lulli. — Lalande.

XVIIIe siècle.

Keiser.—Campra.—Marcello.—Rameau.—Hændel.—S. Bach.—Vinci.—Leo. —Galuppi.—Pergolèse.—Glück.—Philidor.— Piccini.— Monsigny.— Haydn.— Sacchini.—Boccherini.—Païsiello.—Grétry.—Cimarosa.—Viotti.—Dalayrac.— Mozart.—Méhul.

Le comité a pris en outre les décisions suivantes :

1° Les concerts historiques commenceront dans le courant du mois de juin.

2° Ils comprendront douze séances.

Six d'entre elles seront destinées, sous forme de concerts, à l'audition des œuvres les plus importantes dans tous les genres. Ces concerts embrasseront les périodes musicales, siècle par siècle, depuis la fin du quinzième jusqu'au dix-neuvième exclusivement. Six autres séances seront consacrées aux œuvres plus intimes de la musique religieuse, du drame liturgique, de l'opéra, de la musique populaire, de la musique de chambre et de danse, et pourront, si les convenances l'exigent, prendre la forme de conférences musicales et littéraires. Les morceaux entendus dans ces séances remonteront au treizième siècle et arriveront jusqu'au siècle présent, ainsi qu'il suit :

SECTION VOCALE. — Chants à deux et trois voix : noëls, chorals, *lieders*, chansons françaises et espagnoles ; mélodies avec ou sans accompagnement d'instruments, tels que luths, violes, etc.; musique religieuse et dramatique.

SECTION INSTRUMENTALE. — *Musique de danses :* pavanes, sarabandes, gigues, gavottes, menuets.— *Musique de chambre :* pièces de clavecin, duos, trios, quatuors, et toutes les compositions classées dans cette catégorie.

Le comité publiera prochainement la date et le programme du premier concert historique.

MM. FÉTIS, président; DELSARTE, vice-président; Félix CLÉMENT; GEVAERT; REYER ; VERVOITTE ; WEKERLIN ; Léon GASTINEL, secrétaire.

Une dizaine de séances avaient été consacrées par le comité pour s'en-

tendre sur le choix des morceaux. Puis quand ce travail fut achevé, la commission impériale, tout en approuvant les programmes, pensa que leur exécution entraînerait à des frais trop considérables. Le comité alors consentit à réduire de moitié le nombre des séances projetées. Cette réduction ne put encore satisfaire la commission qui n'était point, en cette circonstance, facile à satisfaire. Par une lettre adressée à M. Fétis, la commission impériale demanda qu'on fît une expérience avant de rien entreprendre définitivement, c'est-à-dire qu'on donnât, à titre d'essai, un concert dont le succès déciderait si l'expérience devait être ou ne devait pas être renouvelée. C'était réduire la question d'art à une question de recette, et transformer les membres du comité en agents d'entreprise commerciale.

M. Fétis soumit la lettre de la commission impériale au comité qui, à l'unanimité, déclara la proposition inacceptable. Alors le présiden écrivit à M. Le Play la réponse qu'on va lire :

« Monsieur le Commissaire général,

« J'ai communiqué à mes collègues la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 18 de ce mois. Le but des concerts historiques que S. Exc. M. le ministre d'État nous a chargés d'organiser ne nous semblait devoir soulever qu'une question d'art, et nullement une question de budget. Nous avons donc pensé que, puisque le comité des finances *ne pouvait prendre sur lui de voter les fonds qui lui ont été demandés*, il valait mieux renoncer à l'entreprise dont nous nous occupons depuis trois mois que de tenter une expérience qui, si elle avortait, serait pour la commission impériale, comme pour nous, un véritable échec. Il est prudent de le prévoir; il sera plus prudent encore de l'éviter. »

Tout était dit. Les membres du comité se séparèrent et ne se réunirent plus. Aucun concert n'eut lieu, et il ne resta des travaux du comité des concerts historiques qu'un souvenir et un regret. Puisqu'en définitive on se souciait si peu de ces concerts, il eût été plus simple et plus convenable aussi de ne pas déranger de chez eux des musiciens distingués, qu'on a fait se débattre assez ridiculement dans le vide d'un budget insaisissable.

CLASSE 10 (INSTRUMENTS DE MUSIQUE).

ORGANISATION INTÉRIEURE. — ADMISSION DES INSTRUMENTS.

Avant d'entrer dans les détails de l'organisation, très-curieuse et très-instructive de ce département de la musique, et de faire connaître le règlement concernant l'audition à tour de rôle des instruments exposés et quelques-uns des principaux articles réglant le service intérieur de cette même classe 10, donnons la liste des membres du comité d'admission des instruments et des délégués.

COMITÉ D'ADMISSION.

MM. Le général Mellinet, sénateur.
Auguste Wolff.
Schaeffer-Érard.
Ambroise Thomas, membre de l'Institut.
Georges Kastner, membre de l'Institut.
Alard, professeur de violon au Conservatoire.
P. Ramond.
C.-Ph. Henry, secrétaire.

Délégués.

Auguste Wolff.
Pierre Schaeffer.
A. Debain.
J.-B. Vuillaume.
P. Ramond.
C.-Ph. Henry, secrétaire délégué de service.

A ces délégués venaient se joindre un architecte, M. C.-Ph. Henry, et deux entrepreneurs généraux, MM. Mazaroz et Ribalier.

La commission impériale avait mis à la disposition des exposants l'espace couvert du palais et de ses annexes.

Les divers comités représentant les nombreuses classes d'exposants durent aussitôt prendre possession de l'espace accordé à leur classe et procéder à l'organisation.

A cet égard, la majeure partie des comités, notamment celui de la classe 10, a opéré dans l'ordre suivant :

Il fut arrêté en principe qu'on donnerait à ces travaux une certaine harmonie d'ensemble, qu'il eût été impossible d'obtenir en abandonnant à chaque exposant le soin de pourvoir à son installation particulière.

Ce qu'il fallait s'attacher à réaliser avant toute autre chose, c'était un classement facile à saisir, sans détails encombrants.

Un plan général des travaux fut donc arrêté, et divers entrepreneurs ayant été appelés à former leurs devis, le comité agréa les propositions qui lui parurent le plus acceptables.

Pendant que ces travaux préliminaires d'organisation intérieure s'effectuaient, le comité d'admission entrait en fonctions, et prononçait sur les demandes que lui renvoyait la commission impériale.

A mesure que les produits présentés par les exposants étaient adoptés, une circulaire leur était adressée, par laquelle on les instruisait de la décision du comité, et on réclamait leur adhésion écrite au chiffre fixé pour leur quote-part de frais généraux. L'acte d'adhésion était la condition essentielle de l'admission définitive de l'exposant.

Après réception de l'adhésion écrite, le comité soumettait à la ratification de la commission impériale les listes des exposants admis dont l'administration ordonnait la publication. Ce sont ces diverses listes qui ont servi d'élément à la confection des catalogues.

L'espace couvert était mis gratuitement à la disposition des exposants par la commission impériale, mais les frais généraux restaient à la charge de ces derniers. Ces frais généraux comprenaient :

Le parquet à construire dans les classes ; le velarium en toile ininflammable ; l'ornementation des murs et des cloisons ; les estrades pour les instruments ; les vitrines ; les balustrades ; enfin le gardiennage pendant toute la durée de l'Exposition, le costume et l'entretien des gardiens.

Les exposants, dont les produits étaient enfermés dans une vitrine, eurent à payer en moyenne 226 francs par mètre carré. Les exposants sur estrade en furent quittes à meilleur marché ; ils ne donnèrent pour tous leurs produits exposés que 75 francs par mètre carré. Ainsi, par exemple, un piano droit, occupant avec l'espace libre pour l'exécutant, environ deux mètres de superficie, payait pour tous frais et pour toute la durée de l'Exposition 150 francs.

Chaque exposant recevait sans rétribution aucune : 1° une carte personnelle d'entrée ; 2° une carte d'agent représentant ; 3° une carte d'artiste exécutant ; 4° une entrée conditionnelle d'accordeur. Total : quatre cartes d'entrée.

Il va sans dire qu'il s'est trouvé beaucoup d'exposants qui n'ont pas eu besoin de deux mètres de superficie. Ainsi, les harmoniflûtes n'occupaient que 0m 60 à 0m 70 c. carré. Certains exposants en vitrine

occupaient à peine 0m 40 c., ce qui fixait à une somme très-minime leur quote-part de frais généraux.

Tout en se renfermant dans les limites imposées par le plan de la classe 10, certaines maisons que leur position élevée dans la facture obligeaient en quelque sorte à une représentation exceptionnelle, ont fait des dépenses assez considérables pour leur installation. Dans ce cas l'exposant était tenu d'acquitter auprès de la classe la quote-part des frais généraux qui lui était attribuée au devis général. Pour le surplus des travaux, il traitait de gré à gré avec l'entrepreneur de son choix, à la condition, toutefois, de se conformer au plan d'ensemble.

Subdivisions de la classe 10.

Les admissions prononcées par le comité ayant dépassé les prévisions, et certains instruments, notamment les grandes orgues et quelques instruments mécaniques, ne pouvant être installés dans l'espace trop restreint de la galerie du groupe II, la commission impériale décida qu'un jubé pour les grandes orgues serait élevé dans la grande galerie des machines, dont les vastes proportions se prêtaient à cette installation.

La chapelle catholique du parc fut, sur la demande de M. Cavaillé-Coll, désignée pour recevoir l'orgue exposé par ce célèbre facteur.

Les instruments qui n'auraient pas pu trouver place dans la galerie du groupe II, ni dans le jubé, devaient être disposés de distance en distance, dans les garages ménagés à intervalles égaux, sur le promenoir suspendu de la galerie des machines.

Dès l'ouverture de l'Exposition, un grave inconvénient parut résulter de la collocation de ces instruments le long d'un chemin où le public se pressait sans cesse, et où la circulation se trouvait en quelque sorte interrompue en masquant le coup d'œil. On décida alors la création d'une annexe. Le chalet Kaeffer fut choisi et disposé à cet effet.

La classe 10, de la section française, resta donc ainsi définitivement composée :

1° Galerie du groupe II, secteurs IV et V ;
2° Jubé des grandes orgues, galerie des machines ;
3° Annexe dans le chalet Kaeffer (Parc) ;
4° Annexe dans la chapelle (Parc).

Quelques chiffres sont maintenant nécessaires pour faire apprécier

l'importance relative de notre exposition française d'instruments de musique. Le nombre des exposants a été :

Dans la galerie du groupe II,		169 m.
Sur le jubé,		4
Dans le chalet Kaeffer,		16
Dans la chapelle,		1
	Total.	190

Quant à la superficie occupée par la classe 10 tout entière, elle était :

Pour la galerie du groupe II, de		564 m.
Pour le grand jubé, de		110
Pour le chalet, de		125
Pour la chapelle, de		30
	Total.	829 m.

L'espace rigoureusement couvert par les produits de cette classe se mesurait ainsi :

Galerie du groupe II.

Vitrines (en plan) mètres superficiels.			52 mètres.
Vitrines (en hauteur)	—		197
Estrades de pianos	—		262
Dans le grand jubé	—		110
Dans le chalet	—		50
Dans la chapelle	—		20
		Total.	691 mètres.

Aux chiffres que nous venons de poser nous ajouterons pour les curieux le chiffre des dépenses occasionnées aux exposants pour leur installation.

Dans la galerie du groupe II.		41,637 francs.
Dans le chalet.		7,325
Au grand jubé.		5,000
	Total.	53,962 francs.

La valeur des produits exposés,touchant la fabrication française d'in-

struments de musique, dans la classe 10, peut s'évaluer approximativement comme il suit :

INSTRUMENTS A CLAVIER.

Grandes orgues.	158,500 francs.	
Pianos.	180,000	
Harmoniums.	38,000	
Instruments mécaniques.	23,000	
Harmoniflûtes et petits instruments.	1,400	
TOTAL.	400,900 fr. ci.	400,900 fr.

INSTRUMENTS MIXTES.

Ci.	500 francs.	
TOTAL.	500 fr. ci.	500 fr.

INSTRUMENTS A CORDES.

Instruments à cordes et à archet.	16,000	
Instruments à cordes à pincer.	12,000	
TOTAL.	28,000 fr. ci.	28,000 fr

INSTRUMENTS A VENT.

Instruments en métal.	85,000 francs	
Instruments en bois.	14,000	
TOTAL.	99,500 fr. ci.	99,500 fr.

INSTRUMENTS A PERCURSION.

	1,300 fr. ci.	1,300 fr.

CORDES HARMONIQUES.

Cordes de boyauderie et de soie.	1,800	
Cordes en tréfilerie.	750	

ACCESSOIRES.

Anches pour divers instruments.	475	
Mécaniques pour pianos.	2,200	
Feutres pour pianos.	2,500	
Accessoires divers.	2,000	
Méthodes d'appareils pour l'enseignement musical.	500	
Editions musicales.	11,000	
TOTAL.	21,225 fr. ci.	21,225 fr.
TOTAL GÉNÉRAL.		551,425 fr.

Sur ce chiffre, 170,000 francs de produits ont été vendus avant ou pendant l'Exposition, et l'Exposition elle-même a été l'occasion de ventes d'objets non exposés pour une somme d'environ 145,000 francs.

Ces chiffres seraient arides s'ils ne nous donnaient la meilleure idée que nous puissions nous former de l'importance actuelle de commerce de cette branche si importante de notre industrie artistique.

En ce qui concerne le règlement propre à assurer le service intérieur de la classe 10, qui seule nous occupe en ce moment, nous nous bornerons à détacher les articles suivants :

Art. 1er. — Les gardiens de la classe 10 doivent être arrivés sur la classe à 6 heures du matin.

Art. 4. — Les gardiens de classe ne devront recouvrir les instruments qu'à partir de 6 heures du soir, à moins de motifs de service. (Cette disposition ne s'applique pas aux instruments exposés dans les annexes.)

Art. 5. — Les gardiens de classe, au nombre de cinq, sont établis à deux par secteur et un dans l'annexe du parc.

Je ne serai ici que l'écho de tous les exposants de la classe 10 et de ses annexes, en louant le zèle si intelligent, la politesse exquise, la complaisance à toute épreuve du délégué de service et secrétaire du comité, M. C.-Ph. Henry, qui a fait de son poste difficile et assez tyrannique, pendant toute la durée de l'Exposition, un véritable poste d'honneur.

Et maintenant que nous avons mis et classé sous les yeux du lecteur les travaux d'organisation des divers comités, avec tous les détails et tous les documents officiels propres à faire d'une partie de cet ouvrage ce que nous avons voulu qu'elle fût, les archives mêmes de la musique dans toutes ses branches à l'Exposition de 1867, passons à la seconde partie de notre livre, à l'*Exécution musicale*.

EXÉCUTION MUSICALE.

COMITÉ DE L'EXÉCUTION MUSICALE.

PREMIÈRE SECTION.

DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES AU PALAIS DE L'INDUSTRIE.
PREMIER CONCERT AVEC ORCHESTRE ET CHŒURS. — PREMIÈRE AUDITION DE L'HYMNE A LA PAIX DE ROSSINI.

On a appelé cette cérémonie la *Fête de la Paix*.

Quand donc toutes les fêtes seront-elles des fêtes de la paix?

Mais je n'écris pas ici pour faire de la politique ou de l'économie sociale, et c'est de musique, exclusivement, qu'il faut nous occuper.

La musique, d'ailleurs, jouait en cette circonstance un des rôles les plus importants. Et cela devait être, puisqu'il a été écrit que la musique adoucit les mœurs et entretient dans les cœurs de doux et paisibles sentiments.

Voir le Grand Turc et entendre l'hymne dédié par Rossini à Napoléon III et à son vaillant peuple (vaillant est un peu bien guerrier pour une fête de la paix), voilà quelle était la *great attraction* pour les 25,000 personnes qui se pressaient dans l'immense Palais des Champs-Élysées.

C'était un beau spectacle.

La nef centrale offrait un vaste amphithéâtre garni de stalles toutes numérotées. L'axe de la nef était occupée par des trophées représentant les principaux attributs des dix groupes de l'Exposition. Un palier de circulation entourait le terre-plein de la nef au pied des amphithéâtres.

En ma qualité de mélomane, mes regards sondent avec un intérêt tout particulier l'extrémité orientale de l'amphithéâtre ou les musiciens (les femmes en robes blanches, — les hommes, dans le civil, en habit

noir et en cravate blanche, — les militaires en grande tenue), attendent le signal de leur chef, M. Georges Hainl. Je vois Paulus avec ses musiciens de la garde de Paris, renforcés par les musiciens des grenadiers de la garde (chef M. Magnier), et une fanfare de soixante musiciens, sous la sous-conduite de Maury.

Partout je me sens attiré par mille détails curieux.

Que de fleurs, que de rubans, que de soie, que de dentelles, que d'or et que de diamants du côté de la plus faible et de la plus gracieuse moitié de notre espèce ! Que d'habits brodés, de chapeaux à trois cornes, de croix et de bariolages honorifiques du côté de la plus puissante et de la moins gracieuse moitié de l'humanité ! Les gens, comme votre très-humbe serviteur, en simple habit noir et en cravate blanche, avaient l'air nu et presque indécent. Mais que faire ? On ne pouvait pas par décence, et pour ne pas se singulariser, emprunter une croix d'honneur à son voisin, ce voisin en eût-il trois, comme le personnage de la chanson de Béranger. C'est dommage, vraiment, car on a l'air piteux ou insolent quand on se trouve ainsi décoré de sa poitrine nue, suivant l'énergique expression de Barbier, au milieu de tant de poitrines si diversement chamarrées.

A midi, toutes les estrades étaient garnies. On admirait l'ornementation, dont le principal mérite, à mes yeux, était de s'harmoniser parfaitement avec les vitraux du bâtiment.

Une heure sonne, et le chef d'orchestre, ayant à ses côtés M. Jules Cohen, que Rossini avait chargé, on s'en souvient, de diriger les études de son hymne, donne le signal du départ « à son vaillant peuple » d'instrumentistes et de chanteurs.

Ils étaient là douze cents, qui faisaient du bruit comme quatre cents. A quoi cela tenait-il ? Un acousticien que je ne veux pas nommer, pour ne pas être soupçonné de faire une réclame, critiquait vertement la distribution des forces musicales. Ses raisons paraissaient justes, mais il sera toujours bien difficile, je crois, de produire un effet vraiment musical dans une salle de cette dimension, quel que soit d'ailleurs le nombre des exécutants. La musique a besoin d'être entendue de près, et les instruments dits à longue portée sont trop souvent des instruments qui ne portent pas.

Le programme de ce premier concert était ce qu'il devait être, court :

Ouverture d'*Iphigénie*.	Gluck.
Hymne à Napoléon III.	Rossini.

Chant du Soir, chœur avec solo de flûtes et de violoncelles.	FÉLICIEN DAVID.
Ouverture de la *Muette*.	AUBER.
Chœur de *Judas Machabée*, chœurs, solos de sopranos et orgue-orchestre.	HAENDEL.

Vous connaissez tous, artistes ou amateurs qui me lisez, l'ouverture d'*Iphigénie*, pour laquelle notre tant regretté maître Halévy a écrit une *coda*. Dans la partition de Gluck, s'enchaîne avec la première scène, cette belle préface musicale. Pour l'exécuter isolément, pour en faire un morceau de concert, il fallait nécessairemant y ajouter un final. Halévy a fait ce travail délicat avec une grande intelligence du génie de Gluck, et son addition serait irréprochable, si elle était un peu moins développée.

Le Chant du Soir, de Félicien David, est une des plus poétiques et des plus colorées compositions de ce poëte coloriste musical par excellence. Ce morceau n'est pas nouveau. Il fut écrit après une réunion de saint-simoniens à Ménilmontant. Un des assistants avait parlé sur la pondération des astres, l'infini des mondes et le mouvement universel. Le futur auteur du *Désert*, inspiré par cette conférence, écrivit, en rentrant chez lui, cette page ravissante, qu'il appela tout d'abord *la Danse des Astres*. Ai-je besoin de dire que *le Chant du Soir* a été vivement applaudi de tous ceux qui aiment la bonne musique? Voilà un aimable, un vrai compositeur qui joue cartes sur table et paie mélodie comptant!

Après l'exécution de ce morceau vocal et instrumental, un mouvement de toute l'assemblée annonce l'arrivée du cortége impérial.

Vingt mille paires d'yeux se tournent à la fois vers le trône qui s'élève au milieu du transept, du côté de la façade nord du Palais, sur une estrade surmontée d'un dais de velours cramoisi. A droite et à gauche du trône on voit des siéges pour les princes et les princesses invités à la cérémonie.

« En avant de l'estrade du trône, nous apprend le *Moniteur*, étaient placées Leurs Excellences les ministres, les membres du conseil privé, le président du corps législatif, les maréchaux et amiraux, le grand chancelier de la Légion d'honneur, ayant devant eux leurs femmes, et les veuves des maréchaux et amiraux.

« Les premiers gradins étaient occupés par les membres de la Commission impériale.

« A droite et à gauche de l'estrade du trône se trouvaient la maison de l'Empereur, le sénat, le corps législatif, le conseil d'État; les députations de la

cour de cassation, de la cour des comptes, du conseil impérial de l'instruction publique, de l'Institut de France, de la cour impériale de Paris, du conseil central des Églises réformées, du consistoire de l'Église réformée et de la confession d'Augsbourg, du consistoire central israélite; le conseil de préfecture du département de la Seine, le conseil municipal, les maires et adjoints de la ville de Paris; les députations des corps académiques, du tribunal de première instance de la Seine, du tribunal de commerce, de la chambre de commerce, du conseil des prud'hommes, des administrations centrales, des administrations départementales, de la garde nationale et de l'armée.

« Le corps diplomatique avait pris place dans la partie de l'amphithéâtre faisant face au trône. »

Citons encore la feuille officielle et voyons défiler des Tuileries aux Champs-Élysées le cortége impérial et son escorte de hauts dignitaires.

A une heure trois quarts, le cortége de l'Empereur est sorti du palais des Tuileries dans l'ordre suivant :

Trompettes des lanciers de la garde ;

Le colonel des lanciers de la garde ;

Un escadron des lanciers de la garde en colonne par pelotons,

Les piqueurs de Leurs Altesses Impériales ;

La voiture de S. A. I. la princesse Mathilde, contenant son service;

La voiture de LL. AA. II. le prince Napoléon et la princesse Clotilde, contenant leur service ;

Quatre garçons d'attelage à cheval.

Première voiture à six chevaux :

Les deux demoiselles d'honneur de S. M. l'Impératrice ;

Le préfet du palais, de service;

Le chambellan de l'Impératrice, de service ;

Deuxième voiture à six chevaux :

Les deux dames du palais, de service ;

Le premier chambellan de l'Empereur ;

Le chambellan de l'Empereur, de service.

Troisième voiture à six chevaux :

La dame d'honneur ;

Le maréchal commandant en chef la garde impériale ;

Le gouverneur du Prince Impérial ;

L'adjudant général du palais.

Quatrième voiture à six chevaux :

Le grand-maréchal ;

Le grand-chambellan ;

Le grand-veneur;
Le grand-maître des cérémonies.

Cinquième voiture à six chevaux :

S. A. I. LA PRINCESSE CLOTILDE.

S. A. I. LA PRINCESSE MATHILDE.

A la portière de droite :

L'écuyer de S. A. I. le prince Napoléon.

A la portière de gauche :

Un capitaine des lanciers de la garde.
Six piqueurs de front.

La voiture de l'Empereur, à huit chevaux :

Garçons d'attelage à pied.

L'EMPEREUR.

L'IMPÉRATRICE.

LE PRINCE IMPÉRIAL.

S. A. I. LE PRINCE NAPOLÉON.

A la portière de droite :

Le grand-écuyer;
Le premier écuyer de l'Empereur;
Le colonel commandant les cent-gardes;
L'officier d'ordonnance de grand service;
L'écuyer de l'Empereur de service.

A la portière de gauche :

L'aide de camp de l'Empereur, de service;
Le premier écuyer de l'Impératrice;
L'aide de camp du Prince impérial, de service;
L'officier d'ordonnance de petit service;
L'écuyer du Prince impérial;
Deux pelotons des cent-gardes de l'Empereur;
Un escadron des lanciers de la garde en colonne par pelotons.

Le cortége, parti du pavillon de l'Horloge, a traversé le jardin des Tuileries, la place de la Concorde et l'avenue des Champs-Elysées.

Sur le parcours, la haie était formée par la garde nationale et la garde impériale.

Le cortége du Sultan est parti du palais de l'Elysée dans l'ordre suivant :
Trompettes des lanciers de la garde ;
Le lieutenant-colonel des lanciers de la garde ;
Un escadron des lanciers de la garde en colonne par pelotons;
Quatre garçons d'attelage à cheval.

Première voiture à six chevaux :

Deux chambellans du Sultan:
Deux aides de camp du Sultan.

Deuxième voiture à six chevaux :

Halid-Bey, second chambellan ;
Général de division Marko-Pacha, médecin en chef;
Aarifi-Bey, premier interprète du divan impérial ;
Le chambellan de l'Empereur, détaché près du Sultan.

Troisième voiture à six chevaux :

S. A. Fuad Pacha, ministre des affaires étrangères ;
S. Exc. Djemil-Bey, premier chambellan ;
S. Exc. Emin-Bey, premier secrétaire ;
S. Exc. Kiamil-Bey, grand-maître des cérémonies ;
Quatre piqueurs de front.

La voiture impériale à huit chevaux :

Garçons d'attelage à pied.

LE SULTAN.

S. A. I. LE PRINCE HÉRITIER.

S. A. I. ABDUL-AHMED-EFFENDI.

S. A. I. YOUSSOUF-IZZEDIN-EFFENDI.

A la portière de droite :

L'aide de camp de l'Empereur, détaché près du Sultan;
L'écuyer de l'Empereur, détaché;
Le capitaine des cent-gardes.

A la portière de gauche :

L'officier d'ordonnance détaché près du Sultan ;
L'officier d'ordonnance détaché près du prince héritier;
Un capitaine des lanciers de la garde ;
Un peloton des cent-gardes de l'Empereur ;
Un escadron des lanciers de la garde, en colonne par pelotons.

Le cortége a suivi la rue du Faubourg-Saint-Honoré, la rue Royale-Saint-Honoré, la place de la Concorde et l'avenue des Champs-Elysées. La haie, jusqu'à la place de la Concorde, était formée par la garde impériale et la troupe de ligne.

Leurs Majestés, arrivées à deux heures précises au Palais de l'Industrie, ont été reçues par la Commission impériale, ayant à sa tête les ministres vice-présidents.

Les princes et princesses invités s'étaient déjà rendus dans les salons attenant à l'estrade du trône.

Ici j'interromps le récit du *Moniteur* pour vous dire en historien fidèle qu'on a salué chaleureusement l'Empereur, l'Impératrice, le Prince Impérial, et qu'on a respectueusement lorgné le Sultan. Les femmes le trouvaient noble et beau, et l'on devinait à leur physionomie qu'elles n'avaient pour les blanches esclaves du harem de ce double infidèle qu'une commisération très-mitigée.

L'Empereur et l'Impératrice prennent place, et si les brigands de la Calabre avaient tenue prisonnière dans leurs montagnes cette loge bourrée de majestés, d'altesses et de grandeurs humaines en tous genres, elle aurait pu demander un milliard pour sa rançon. Jugez-en plutôt.

« L'Empereur avait à sa droite : S. M. I. le Sultan Abdul-Aziz-Khan, Empereur des Ottomans, S. A. R. le prince de Galles, S. A. R. le prince d'Orange, S. A. R. le prince de Saxe, S. A. I. Monseigneur le prince impérial, S. A. I. Madame la grande-duchesse Marie, S. A. R. le duc d'Aoste, S. A. R. le duc de Cambridge, S. A. I. Madame la princesse Mathilde, le prince de Teck ; à gauche de Sa Majesté l'Impératrice se trouvaient : S. A. R. le prince de Prusse, S. A. R. Madame la princesse de Saxe, S. A. R. le prince Humbert, S. A. I. Mehemmed-Mourad-Effendi, héritier ; S. A. I. Madame la princesse Clotilde, S. A. R. la duchesse d'Aoste, S. A. I. le duc de Leuchtemberg, S. A. I. le prince Napoléon, S. A. le prince Hermann de Saxe, S. A. I. Abdul-Hamid.

« Derrière Leurs Majestés l'Empereur et l'Impératrice étaient : S. A. I. Youssouf-Izzeddin-Effendi, fils du Sultan ; S. A. I. le prince Tou-Kougawa, S. A. le prince Lucien Murat, S. A. la princesse Lucien Murat, S. A. le prince Joachim Murat, S. A. le prince Murat, S. A. la princesse J. Murat, S. A. le prince Napoléon-Charles-Bonaparte, Mgr le prince Achille Murat.

« Derrière les princes se tenaient les grands officiers de la couronne, l'adjudant général du palais, les aides de camp de l'Empereur et les officiers et dames de service des maisons impériales, les officiers de la suite du Sultan, et les officiers et dames des maisons des princes et princesses étrangères. »

Au moment où l'Empereur apparut dans le Palais de l'Exposition, il

se passa un fait musical assez original, et qui n'a pas été rapporté. M. Paulus, chef de la garde de Paris, ayant sous sa direction deux musiques, fit signe à ses musiciens d'entonner le *Domine, salvum.*

Au même instant se penchant vers Georges Hainl :

— Faites chanter votre monde, lui dit-il.

— Mais nous n'avons pas la musique du *Domine, salvum.*

— Au petit bonheur, alors, sans musique.

— Diable ! c'est un peu téméraire.

Puis Georges Hainl interrogea rapidement les chanteurs. Tous ceux qui faisaient partie du personnel de la chapelle impériale savaient par cœur cette pièce. C'était bien quelque chose, mais c'était loin d'être tout. N'importe, la détermination du chef d'orchestre fut prise aussitôt.

— Messieurs, dit-il en s'adressant aux centaines de chanteurs qui se tenaient debout et ne savaient pas ce qu'on allait faire, les musiques militaires vont exécuter le *Domine, salvum* ; écoutez bien ce chant et chantez-le à l'unisson. Ne craignez pas, il le faut.

Et à l'instant même, la masse des chanteurs partit avec l'orchestre militaire, comme s'ils avaient répété et qu'ils eussent eu la musique sous les yeux. L'effet fut excellent, et personne, parmi les auditeurs, ne se douta de cette exécution improvisée.

Après le régal des yeux, celui des oreilles : car le *Domine, salvum* n'est qu'une mélodie officielle, et c'est l'hymne de Rossini qu'on attendait. Georges Hainl leva sa baguette, et l'hymne encore inconnu, et pourtant déjà fameux, éclata majestueux et sonore.

Rossini s'était bien jugé, en disant de cette composition : Ce n'est ni du Bach ni de l'Offenbach.

Nulle œuvre musicale n'a été plus vivement contestée que cette cantate, si bien en scène, du grand maître de la scène lyrique.

Pour certaines natures impuissantes et envieuses, stériles, mais dévorées du désir de produire, c'est une volupté, ne pouvant s'élever à la hauteur du génie, de chercher à l'abaisser à leur niveau. Elles sont nombreuses, ces âmes damnées de la gloire, et leur supplice consiste précisément à souffrir de tout ce qu'elles voudraient faire souffrir à ceux qu'elles envient. Ne soyons pas sans pitié pour ces pauvres malades, et n'oublions pas que la nature crée des esprits torts, comme elle fait des jambes cagneuses.

Mais quelle indulgence pourrait-on montrer envers certains écrivains

qui, sans haine et sans envie, se font un système, dans le seul but d'attirer l'attention sur leurs misérables imprimés, d'insulter tout ce qui est respectable, de dédaigner tout ce qui est admirable, et de traiter les hommes illustres qui sont l'honneur de l'humanité comme se traitent entre eux des gamins mal élevés. A ce prix, il n'en coûte à ces honteux barbouilleurs de papier, pour devenir un moment célèbres, que le sacrifice de leur propre dignité. Mais le sacrifice n'est pas grand, car ils n'en ont aucune. Quel plus facile procédé ? Fouillou est inconnu et il veut avec éclat faire son entrée dans le royaume des lettres. Il le pourrait en composant un chef-d'œuvre ; il trouve plus aisé de s'en prendre à ceux qui en ont écrit et de dire tout simplement que Racine, par exemple, est un polisson. Si cela ne suffit pas, Fouillou appellera Lamartine le lyrique gâteux. Les badauds résistent-ils à ces belles leçons de critique littéraire ? Fouillou, qui se décourage moins vite que son imprimeur et son marchand de papier, jugera tous les génies comme il a jugé Racine et Lamartine ; et, pour finir de se poser en homme indépendant, qui ne doit de ménagements à personne et dit les choses telles qu'elles sont, il prouvera, clair comme le jour, que Napoléon Ier était le moins capable des généraux de l'Empire, en même temps que le plus poltron des soldats. On saisit le petit imprimé de Fouillou qui n'a plus une goutte d'encre de chine dans les veines. De deux choses l'une : ou cet honnête écrivain va mourir de consomption dans une brasserie où, ayant fait scandale, il continue de paraître, et les badauds achètent sa feuille.

Dans tous les cas, on parle du style hardi de Fouillou, et, pour ce journaliste peu scrupuleux, une célébrité quelconque est toujours un piédestal.

C'est un de ces *spirituels écrivains* qui, mettant à profit l'hymne de Rossini, après le long silence du maître, s'avisa de critiquer cette composition, en appelant son auteur (pardon pour la citation un peu longue) :

« Un Italien bouffi, — un Jupiter édenté de la double-croche, — un comédien, — une vieille coquette, — une cervelle épuisée, — une drôle d'idole, — un vieux garçon qui ne veut pas vieillir, — un vaniteux bouillonnant d'égoïsme, inquiétant de finesse rustaude, — un nez de fureteur d'affaires véreuses, — une bouche en queue de poule de courtisan, — une chair boursoufflée et jaunâtre, — un cuisinier mélomane, — un hermaphrodite — un pacha muet et roubard de la gloire, — un invalide de Pesaro, — un égoïste, — un ignorant, — un poseur,

— un poltron sans entrailles et sans cœur, — Madame SAINT-PHAR de la musique, *etc.*, *etc.* »

Pour écrire et publier sur un homme vivant de semblables polissonneries, il faut être bien assuré d'avance que celui à qui elles s'adressent les trouvera trop méprisables pour les pouvoir accueillir autrement que par la plus entière indifférence.

Ce n'est pas tout d'insulter les grands artistes, quoique ce soit déjà beaucoup. L'aimable écrivain, dont nous venons de citer les gracieux qualificatifs, ne s'est pas contenté de tracer d'une main vigoureuse le portrait en pied du maître, il parle aussi de ses ouvrages. Naturellement, il trouve l'*Hymne* la dernière des turpitudes, et son jugement s'étend à toutes les autres productions de ce *pitre du crescendo*. Apprenez donc que la *Romance du Saule* est « une chose à la hauteur des romances de Paul Henrion »; la péroraison de l'ouverture de *Guillaume Tell* « une parade de foire » ; l'introduction du deuxième acte de *Sémiramis* « un *chahut* » ! Ah ! on doutait de la compétence de Fouillou en matière musicale, et on le considérait seulement comme un grand styliste ! Eh bien ! qu'en dites-vous ? Mais, ce n'est rien que cela. Nous savons le genre de musique qui déplaît à cet Aristarque ; il lui restait à nous dire celle qui convient à son tempérament, qui est aussi celui de ses honorables amis. Il leur faut, à ces belles natures, « une musique accessible à tous, hardie, vivante et qui parle au cœur ». Parbleu, à nous aussi ; la différence est dans le cœur. « Il faut que l'œuvre s'impose en bas comme en haut, qu'elle remue, qu'elle passionne et bouleverse les foules. L'aristocratie dans l'art : duperie ! mensonge ! niaiserie ! »

Comme c'est parler, cela ! Ainsi, la musique est le langage des sentiments, et il y a bien des sortes de sentiments ; n'importe, il faut toujours que la musique *bouleverse* les foules !! Le *Comte Ory* ne bouleverse pas les foules, aussi n'est-ce pas de la musique ; le *Barbier* non plus. Mais écoutez ce qui suit : « Lulli, Rameau, Gluck, Spontini, Haydn, Mozart, les formules, la tradition, les règles, laissez-les dans le tombeau ; à temps nouveau, idées et formules nouvelles. A temps orageux et rapides, une musique d'action, de fièvre et de tempête, des *Marseillaises* lyriques. »

Que cet écrivain dut être content de lui, après avoir tracé cette belle tirade ! Mais attendez ; il y a mieux encore : « *Robert*, les *Huguenots*, la *Juive*, le *Prophète*, le *Trouvère*, *Rigoletto*, la *Traviata*, sont devenus des abécédaires musicaux. Pourquoi ? Parce que cela se saisit, cela vit. Il y a là-dedans de la chair froissée, des muscles en relief, des nerfs crispés, des cœurs en marmelade. » De la marme-

lade de cœurs ! Et ce journaliste, qui représente fidèlement les esprits avancés de la nouvelle école, ne veut rien que de cette marmelade... Qu'il y a donc des gens difficiles à nourrir, bon Dieu !

Ah ! les hommes de génie! comme l'a si bien dit Edmond Texier, à son retour d'une visite chez Victor Hugo, à Guernesey, ne les envions pas! ils payent ce génie trop cher. Dans notre temps surtout toute grandeur est une disproportion, j'allais dire une monstruosité. Dépasser la foule de la tête, c'est être seul au milieu de la foule, c'est n'avoir pas un égal à qui l'on puisse serrer la main avec une effusion fraternelle. — Qui es-tu, toi qui viens à moi, l'œil souriant et la main tendue? — Un flatteur du présent qui peut-être se changera en un insulteur de l'avenir.— Viens-tu surprendre mes faiblesses, épier mes secrets, forcer mon foyer pour livrer le tout, en le défigurant, au monstre de la publicité ? Et en effet, comme les princes, ils sont toujours en garde, et comme les princes, ils ne connaissent presque jamais la vérité. Ils n'ont autour d'eux que des flatteurs et des envieux ; ils n'entendent que des louanges et des insultes. Demandez-leur à tous s'ils n'éprouvent pas un petit frissonnement toutes les fois qu'il leur arrive de déplier un journal ? « Que va-t-on dire aujourd'hui ? Quelle nouvelle injure va me frapper ? » Et peu à peu la mélancolie s'assied à leur chevet et les enveloppe de ses ailes lugubres. Pauvres hommes de génie! Comme les lions, ils sont condamnés à vivre solitaires, ne trouvant à côté d'eux aucun être de leur taille. Ils sont seuls de leur espèce, c'est-à-dire qu'ils sont tristes et malheureux. *Væ soli!* J'ai vu le génie de près; je l'ai vu adoré comme un dieu et insulté comme un esclave. Pas de milieu entre l'idolâtrie et l'injure. Je l'ai admiré, je l'ai plaint, et j'ai dit, comme l'Écriture : Heureux les pauvres d'esprit !

Nous n'aurions certes pas pris la peine de relever ce morceau d'appréciation musicale, s'il ne donnait, — toute grossièreté à part, — une assez juste idée de la mauvaise humeur de la critique à l'égard de cette cantate qui a été une occasion d'exalter avec rage les nouvelles tendances musicales, au détriment de l'école rossinienne.

Je crois l'avoir dit, dans cette pièce de circonstance, qualifiée de crime par les plus ardents , l'illustre compositeur ne s'est point montré au-dessous de lui-même. Et en vérité, je ne saurais en faire un plus bel éloge. Prenez ma tête, Messieurs de la mélodie infinie, qui pourriez plus difficilement trouver une mélodie finie , prenez-la sans scrupule et avec joie, en songeant que je suis rossiniste, que je l'avoue

cyniquement, sans honte ni remords, ce qui,—vous allez être étonnés, — ne m'a jamais empêché d'admirer les œuvres de l'école allemande quand ces œuvres portaient l'empreinte de l'inspiration, c'est-à-dire du beau, du bien, du juste et du sensé.

J'aurais voulu pouvoir publier ici dans son entier, avec son double orchestre et les chœurs, cette cantate célèbre, autant pour en enrichir ce volume dont il aurait fait la fortune, que pour prouver, pièces en main, le ridicule et la malveillance de la presse hostile à son égard.

J'ai écrit au maître, en le suppliant de m'accorder l'autorisation d'imprimer son hymne. Le maître, trop souffrant à ce moment pour me répondre lui-même, a prié Madame Rossini d'être son interprète, et voici la lettre, à la fois si amicale et si inflexible, que nous avons reçue :

« Monsieur,

« Vous avez été sans doute bien surpris de ne pas recevoir une réponse « immédiate à la lettre que vous adressiez à Rossini le 29 octobre. Sa santé, « toujours chancelante à cette époque de l'année, le tient encore alité. Vous « n'ignorez pas, Monsieur, combien Rossini a d'amitié pour vous, et le regret « qu'il éprouve en ce moment de ne pouvoir vous concéder son *Hymne à la* « *Paix* dont vous fûtes un si éloquent défenseur. Cet hymne lui a été beaucoup « demandé; mais Rossini, malgré ma prière, est resté dans la force de sa volonté « suprême, inexorable pour tous, et cette composition a été par lui condamnée « à l'oubli pour ne revivre jamais.

« Si pourtant, Monsieur, vous voulez redire, comme vous l'avez déjà fait dans « *l'Univers illustré*, la phrase des *Vivandières* et celle du *Pontife*, Rossini vous « laisse liberté pleine et entière. Puisse cette courtoisie de la part de mon mari « vous persuader une fois de plus de son estime et de sa bonne amitié pour vous.

« Veuillez agréer, Monsieur, les compliments affectueux de mon mari et « l'assurance de ma parfaite considération.
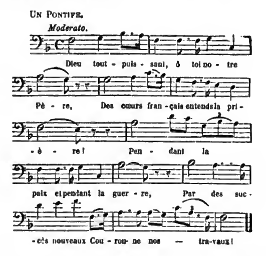
« Olympe Rossini.

« 14 Novembre 1867. »

On a dit quelquefois que la critique ne servait de rien. Dans cette circonstance, elle aura servi du moins à priver le monde musical d'une œuvre de l'auteur de *Guillaume Tell*. Voilà, n'est-il pas vrai, un beau triomphe pour la critique. Mais n'en parlons plus, et mettons à profit les textes de musique laissés à notre disposition, bien incomplets, hélas! écrits par nous sous la dictée des chanteurs, pendant l'exécution, sans l'harmonie savante et colorée qui la met en relief, sans les chœurs, sans le prestige de l'instrumentation, dans toute la nudité de la pensée première et purement mélodique. Ces phrases sont à l'ensemble ce qu'une esquisse au crayon serait à un tableau achevé. Mais quelles quelles

soient, nous aurons l'avantage précieux d'avoir été seul à les offrir au monde musical.

L'œuvre débute par les sons de la trompette, accompagnés de quelques larges accords qui servent de courte introduction au chant du *Pontife.* Chantez cette phrase, chantez-la seul ou en chœur, avec une voix de basse ou de soprano, sur un flageolet ou d'un doigt sur le piano, et vous me direz, j'en suis sûr, que jamais mélodie plus simple, plus grandiose, plus franche, plus naturelle, plus caractéristique et plus originale aussi n'est tombée de la plume qui a écrit *Moïse*, *Sémiramis*, le *Siége de Corynthe* et *Guillaume Tell.*
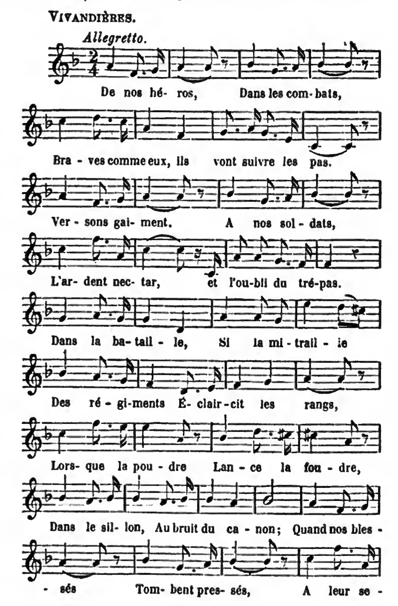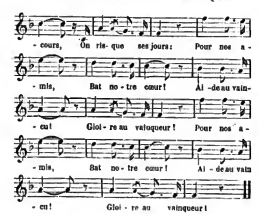


Vous aurez remarqué que ce thème si pénétrant, si large, si vocal, si souple dans ses diverses inflexions, si complet et si régulier pour l'oreille, n'est pourtant pas *carré*, suivant le terme technique : c'est-à-dire qu'il ne procède pas par périodes de quatre mesures. Il se décompose, en effet, de trois en trois mesures, pour former une mélodie de *treize mesures.* C'est là une observation qui a bien son importance, quand on étudie les lois de la symétrie musicale. Au fond, ce chant est une admirable inspiration d'un bout à l'autre. L'harmonie, que nous ne saurions malheureusement indiquer, même vaguement, est riche, noble et mouvementée sans efforts ni recherches. La chute du motif, d'un souffle vraiment puissant, est une des cadences les plus magistrales et les plus neuves que nous ayons jamais entendues, grâce au

la du triolet qui forme une anticipation d'un caractère aussi fier que hardi. Rien de plus simple, pourtant ; mais, pour trouver une pareille simplicité, c'est aussi tout simplement du génie qu'il fallait.

Douze basses-tailles ont chanté à l'unisson le chant du *Pontife*. Ce sont : MM. Belval, Bonnesœur, David, Lutz, Bataille, Troy, Barré, Crosti, Gaspard, Caron, Ismaël et Ponchard.

Je passe sur les développements de ce thème ramené deux fois par d'heureuses rentrées ; je passe aussi sur cinq nouveaux vers du *Pontife* dans le même sentiment musical pour arriver au chœur des *Vivandières*. Le voici, ou plutôt en voici le squelette, car encore une fois, et pour varier nos comparaisons, il est aussi difficile de juger de l'effet d'un morceau d'ensemble fait pour être exécuté dans un colysée par un millier de voix, que d'apprécier l'effet d'une revue militaire par l'inspection d'un soldat unique, fût-il le plus bel homme du monde.





On a reproché tout particulièrement cette mélodie à Rossini dans des termes qu'on trouverait peut-être exagérés s'il s'agissait d'un crime et dont on n'aurait pas le droit de se servir envers un criminel.

Je ne veux pas troubler la douce joie des petits-crevés de l'harmonie acharnés, sur ce colosse. Il est vrai, ce thème brille moins par la nouveauté que par la franchise et la carrure. Mais, ô petits-crevés mes amours, ce mouvement qui paraîtrait vulgaire, exécuté dans un local de dimension ordinaire et par un petit nombre de musiciens, se trouvait parfaitement approprié à l'immense Palais des Champs-Élysées, et ennobli en quelque sorte par la masse des exécutants. Les premières mesures semblent connues, mais écoutez encore ; bientôt ce n'est plus qu'un rhythme vigoureux dont les vibrations par couches symétriques s'étendent au loin et forment comme une atmosphère sonore, dont tous les cœurs sont joyeusement imprégnés. Rossini, avec ce tact admirable qui est un des caractères de son génie, ne s'est point trompé. On ne doit pas en effet écrire de la musique pour vingt-cinq mille personnes comme on écrit une barcarolle à deux voix pour un salon. L'auteur de *Guillaume Tell* a composé cette fois, comme on peint des décors pour la salle de l'Opéra.

Que ne puis-je citer la musique de la *coda* de ce chœur des *Vivandières* si énergique dans sa brillante simplicité, si bien modulée sans recherches extravagantes, et à laquelle se mêlent les cloches et le canon sur ces paroles assez belliqueuses pour une fête de la paix :

De nos héros dans les combats
Aide au vaincu ! gloire au vainqueur !

Il faut le dire et le répéter comme une protestation en l'honneur de la vérité, il y a dans toute cette mise en œuvre des ressources musicales plus qu'un grand talent, plus qu'une expérience profonde des lois de la sonorité, du mélange des timbres et de l'art d'écrire pour les voix dont Rossini est resté le maître inimitable, il y a aussi de l'inspiration ardente, jeune, enthousiaste. Quoi qu'il fasse, ce maître sublime, qu'il écrive un opéra-bouffe comme le *Barbier*, une pièce féerique comme *Cenerentola*, une fine comédie comme le *Comte Ory*, un oratorio comme *Moïse*, un drame comme *Guillaume Tell*, des mélodies de salon comme les *Soirées*, une messe comme la *Petite Messe*, un air de fête comme l'*Hymne à l'Empereur*, il est toujours un maître admirable.

Ce n'a pas été une petite affaire que le choix des cloches, au nombre de quatre, dont deux devaient donner la note tonique et les deux autres la dominante. C'est M. Jules Cohen, qui, en présence du prince de Leuchtemberg, président d'honneur de l'exposition russe, a choisi dans l'Exposition même les quatre cloches, de provenance française, russe, italienne et hongroise. Les artistes qui ont *tenu* les cloches à cette solennelle exécution ne doivent pas être confondus avec de vulgaires sonneurs. En outre, il fallait un musicien d'humeur belliqueuse pour mettre avec précision le feu au canon de Ruggieri. Nommons ces rares sonneurs de cloches et cet artilleur musical.

1re Cloche, M. Ponchard, de l'Opéra-Comique ;

2e Cloche, M. Sainte-Foy, le comique du même théâtre ;

3e Cloche, M. Soumis, l'excellent accompagnateur ;

4e Cloche, ayant la qualité de chef du carillon, M. Bazile.

5e Artilleur, M. Salomon, chef de chant au Théâtre-Lyrique.

Le rôle d'artilleur est partout des plus importants, sur le champ de bataille comme à l'orchestre. Viser juste et tirer en mesure, suivant la circonstance, tout est là. En effet, on peut impunément, quelquefois, dans une masse d'exécutants, faire ce qu'on appelle une fausse rentrée ; mais cachez donc une fausse note, quand cette note est une détonation d'artillerie ! Serait-ce trop demander pour M. Salomon, que de réclamer en sa faveur la médaille militaire ?

L'emploi des cloches n'est pas une nouveauté en musique, pas plus que celui des coups de canon, et même des chaises à casser pour marquer la mesure, — une ingénieuse invention de Musard. — Dans la *Flûte enchantée*, de Mozart (qu'il ne faudrait pas confondre avec Musard),

le compositeur allemand avait écrit primitivement une partie importante pour le glockenspied, lequel n'était autre chose qu'un instrument à clavier, formé d'un jeu de cloches. Au second acte de *Guillaume Tell*, Rossini lui-même a employé une petite cloche en *sol* haut, pour accompagner le chœur fameux : *Voici la nuit*. Meyerbeer fait sonner une cloche grave en *fa*, pour donner le signal du massacre des huguenots, dans l'opéra de ce nom. Enfin dans la messe du *Sacre*, composée par Le Sueur, pour le sacre de Napoléon Ier, l'auteur avait fait disposer une batterie d'artillerie sur le parvis de Notre-Dame. Un officier placé à l'extrémité de la nef devait, sur un signal du chef d'orchestre, commander le feu aux pièces, ce qui fut fait.

Reprenons le récit de cette mémorable fête de l'industrie et des arts.

Le dernier coup de canon ayant accompagné les derniers accords de l'hymne rossinien, le chant a donné la parole à l'éloquence, et S. Exc. M. Rouher, vice-président de la Commission impériale, a lu le rapport suivant :

« Sire,

« Au début de cette solennité, le devoir de la commission instituée sous la présidence d'honneur de Son Altesse le Prince Impérial, que nous voyons avec tant de joie auprès de l'Empereur, est de retracer, en traits rapides, les efforts qu'elle a faits pour accomplir la mission qui lui a été confiée par Votre Majesté, de signaler les concours empressés et utiles qui ont facilité la réalisation de son œuvre; enfin, d'indiquer les caractères et les résultats principaux de cette grande exhibition internationale.

« Les obstacles que la Commission impériale avait à surmonter étaient considérables. Il fallait transformer le Champs-de-Mars, y élever toutes les constructions qui sont l'ornement du parc, édifier le Palais, vaste monument qui s'étend sur une surface de 15 hectares, puis y instaler et y classer les produits exposés; enfin prévoir et satisfaire les besoins créés par cette immense agglomération de choses et de personnes.

« Le temps, pour parvenir à un tel résultat, nous était parcimonieusement mesuré : quelques mois seulement nous étaient accordés, et des intempéries prolongées devaient encore venir en gêner l'emploi.

« Les proportions de l'entreprise étaient d'ailleurs bien supérieures à celles des expositions précédentes.

« L'énonciation de quelques chiffres suffira pour les déterminer.

« La surface occupée par le Palais et ses dépendances était, en 1855, de quinze

hectares, de douze hectares et demi en 1862; elle atteint, en 1867, plus de quarante hectares, dont le Palais couvre plus du tiers.

« Le nombre des exposants, dont le chiffre était de 22,000 en 1855 et de 28,000 en 1862, atteint aujourd'hui celui de 60,000.

« Le poids des produits exposés ne doit pas être évalué à moins de 28,000 tonnes. La communication établie entre le Palais et les chemins de fer du continent a pu seule fournir le moyen de conduire et d'installer, avec la célérité et le soin nécessaires, cette énorme quantité d'objets, arrivés, pour la plus grande partie, dans les derniers jours du mois de mars.

« La force motrice installée pour la mise en mouvement des machines représente plus de mille chevaux-vapeur. Le service hydraulique est établi sur la base d'une distribution d'eau suffisante pour défrayer abondamment les besoins d'une ville de cent mille âmes.

« Malgré les gigantesques travaux qu'expliquent de telles nécessités, l'œuvre s'est trouvée prête au terme fixé. Mais le succès a-t-il couronné l'entreprise? Ces efforts réunis ont-ils mérité la double et précieuse récompense qu'ils poursuivaient : l'approbation de Votre Majesté, les suffrages de l'opinion publique ?

« Si nous ne nous faisons illusion, le jugement est aujourd'hui prononcé. Tout le monde a été frappé de la conception du plan général et des facilités qu'il offre à la comparaison et à l'étude. Chacun approuve cette loi d'unité qui rapproche, au Champ-de-Mars, les beaux-arts, l'industrie, l'agriculture, l'horticulture, autrefois disséminés dans des locaux distincts, et qui présente dans la même enceinte toutes les manifestations de l'activité humaine.

« L'opinion publique reconnaît que l'édifice, un instant critiqué, est parfaitement approprié à sa destination; elle comprend que les conditions nécessaires d'un classement méthodique et clair des nations et de leurs produits ne pouvaient être sacrifiées à la recherche d'un aspect monumental, et que de vastes nefs auraient écrasé les objets exposés, au lieu de les mettre en relief dans leur véritable milieu.

« Une nef à hautes dimensions devait être exclusivement réservée aux machines, à ces engins puissants de l'industrie moderne qui exigent une installation proportionnée à leur masse, et un espace dans lequel leur force et leur précision puissent s'exercer sans confusion, sans entraves et sans danger.

« Les dimensions hardies de la galerie circulaire, sillonnée par une plate-forme qui isole et protége le public du contact des machines, ont heureusement réalisé ce programme, et démontré tout à la fois la perfection atteinte par nos constructions en fer et le haut mérite de l'ingénieur qui a dirigé ces travaux.

« La faveur des visiteurs français et étrangers a également consacré le succès des ateliers du travail manuel, où l'on voit l'habileté de l'ouvrier transformer ingénieusement la matière et lutter avec les machines de perfection et de rapidité; des galeries de l'histoire du travail, riches des trésors empruntés aux collections publiques et particulières; du parc, avec ses cités ouvrières, ses types

de constructions des divers pays, si originaux et si pittoresques; du jardin réservé, sorte d'oasis improvisée au milieu de terrains arides; des mesures prises pour profiter de l'heureux voisinage de la Seine, qui donne à ces tableaux variés le cadre même du fleuve, animé par les pavillons de sa flottille de plaisance; enfin, de l'exposition de Billancourt, où l'agriculteur peut voir fonctionner les outils qui l'intéressent et suivre l'expérimentation des divers systèmes d'exploitation.

« Il nous est permis, Sire, sans blesser les règles de la modestie, d'énumérer avec quelque complaisance tous ces éléments de succès. Les efforts de la commission impériale, la haute expérience et le dévouement du commissaire général, le zèle soutenu de ses collaborateurs n'auraient pas suffi pour surmonter les difficultés de l'entreprise. Nous n'avons à l'œuvre qu'une part secondaire, l'honneur principal en appartient à d'autres, et nous voulons consigner ici l'expression de notre reconnaissance envers eux. Les commissions étrangères, composées d'hommes éminents de tous les pays, ont eu, dans leurs sections respectives, la latitude la plus entière. C'est donc à elles que revient le mérite de toutes ces installations originales et élégantes qui ont, par leur variété, tant contribué à la beauté de l'ensemble.

« Dans la section française, le travail des admissions a été préparé par des comités spéciaux, avec zèle et conscience.

« L'admission une fois prononcée, il fallait procéder à la réception et à l'installation des produits. Au lieu de centraliser entre ses mains ce travail délicat, la commission impériale l'a confié à des syndicats de délégués, librement élus ou acceptés par les exposants, et qui se sont acquittés de leur mandat avec un désintéressement et une impartialité unanimement reconnus.

« Mais les véritables créateurs de toutes ces splendeurs qu'admirent des flots pressés de visiteurs, ce sont les héros de cette grande solennité, ces cinquante mille artistes, industriels, fabricants, et leurs millions d'ouvriers, dont les travaux constituent à la fois la richesse des peuples et l'histoire de la civilisation.

« Il fallait choisir les plus dignes entre tous ces compétiteurs. La mission était hérissée d'obstacles; elle a été confiée à un jury international, vaste et imposant tribunal, composé de six cents membres choisis parmi les notabilités scientifiques, industrielles, commerciales, artistiques, sociales, de tous les pays. Ce tribunal a fonctionné sans relâche. Il a su s'élever dans ces hautes et sereines régions où toute partialité disparaît, où l'esprit de patriotisme lui-même s'efface avec respect devant un sentiment plus noble encore, celui de la justice. Sous cette généreuse inspiration, les questions les plus controversées de prééminence entre les diverses industries exercées chez des nations rivales ont été abordées et résolues avec une haute sûreté de vues.

« Grâce à une activité qui a surmonté toutes les fatigues, les décisions demandées au jury pour le 1er juillet sont toutes rendues, et le résultat peut en être proclamé aujourd'hui devant Votre Majesté.

Le jury a attribué aux exposants :

64 grands prix [1].
883 médailles d'or,
3,653 médailles d'argent,
6,565 médailles de bronze,
5,801 mentions honorables [2].

« Malgré ce grand nombre de récompenses, le jury a dû borner ses choix et laisser en dehors de toute désignation d'intéressantes exhibitions, des mérites distingués, des efforts industriels dignes des plus sérieux encouragements.

« Le jury du nouvel ordre de récompenses a rempli non moins dignement sa tâche, compliquée d'investigations difficiles, puisqu'il s'agissait pour lui, non d'examiner des produits industriels, mais d'analyser et de comparer les faits sociaux. Il a accordé douze prix, vingt-quatre mentions honorables et quatre citations.

La solennité actuelle prouve son couronnement dans la proclamation des récompenses plus hautes encore. Votre Majesté a daigné accorder aux plus éminents des concurrents de cette lutte pacifique son ordre impérial de la Légion d'honneur [3].

1. Ce chiffre comprend les grands prix des beaux-arts.

2. Dans ces chiffres ne sont pas comprises les récompenses données aux 8e et 9e groupes (agriculture et horticulture), décernées à la clôture de l'Exposition.

3. Un exposant étranger, ayant mérité une médaille d'or (3e sur la liste de classification) et obtenu la décoration de la Légion d'honneur, sans la participation toutefois des membres du jury, ainsi que l'a déclaré le rapporteur de la classe dans laquelle il était compris, s'est emparé de ces paroles de M. Rouher pour faire écrire dans son pays qu'il était le *grand prix* de cette classe. En France, de telles prétentions n'auraient pas pu se produire, on n'aurait pas osé les manifester, car s'il est toujours très honorable et très-flatteur de recevoir d'un prince français ou étranger une décoration quelconque, quand on sent l'avoir méritée, il eût paru souverainement ridicule et singulièrement audacieux de convertir la croix en un *grand prix de l'Exposition*. Que M. le ministre d'État, dans un discours prononcé devant l'empereur qui, seul en France, a le privilége de décorer et qui ne doit compte à personne des croix qu'il distribue, ait considéré comme une récompense plus précieuse encore que les prix de concours la croix d'honneur accordée aux exposants, — et même — à ceux qui n'exposaient pas, — cela paraît tout naturel ; mais il n'a certes pas dit que les croix d'honneur fussent des prix de concours, et qu'elles avaient pour objet de modifier les jugements rendus par les jurys. Si la croix était un prix, elle serait *un droit acquis* aux plus méritants dans tous les concours, et il n'en a jamais été ainsi. Pour obtenir la croix, il faut généralement la solliciter ou que d'autres la sollicitent pour vous; on ne sollicite pas un prix de concours, on le mérite et on l'obtient. Nous connaissons des membres de l'Institut et même d'anciens ministres qui ne sont pas décorés, et il suffit d'une circonstance heureuse pour se voir la poitrine constellée de vingt croix, comme une éruption honorifique. Au concours international de musiques militaires, un premier prix (il y en a eu trois) a été remporté par la musique autrichienne, et deux seconds prix sont échus à la musique russe et à la musique des Pays-Bas ; les chefs de musique de ces deux derniers orchestres militaires ont reçu la décoration, et le chef de la bande autrichienne, qui n'était que sous-officier, n'a pu être l'objet de cette même faveur. Pourtant, il est placé premier sur la liste des lauréats. Nous pourrions citer bon nombre de peintres et d'industriels qui, sans avoir jamais mérité aucune première récompense aux expositions des beaux-arts et de l'in-

« La commission impériale dépose au pied du trône ses plus humbles remerciements pour de tels témoignages d'une auguste sympathie.

« Permettez-nous, Sire, avant de terminer ce rapport, d'émettre quelques appréciations sur le caractère et les résultats principaux de l'Exposition universelle, sans toutefois prétendre en mesurer toute la portée politique et internationale. Un de ses titres à l'attention des contemporains et de la postérité est certainement son caractère d'universalité. L'Europe n'a pas seule pris part à ce concours; le Nouveau-Monde, l'Afrique, l'extrême Orient sont venus ajouter des traits nouveaux à sa physionomie.

« Les États-Unis d'Amérique, éloignés, en 1862, des émulations pacifiques par une grande guerre, ont réclamé à l'Exposition de 1867 la place que leur assigne dans le monde leur importance politique et industrielle, et ils ont noblement tenu leur rang.

« Les États de l'Amérique centrale et méridionale, qui avaient confié au zèle d'un syndicat leurs intérêts collectifs, ont donné à leur exhibition un éclat exceptionnel.

« L'Empire ottoman et les États musulmans de l'ouest et du nord de l'Afrique ne se sont pas bornés à nous envoyer leurs produits; ils nous ont en quelque sorte initiés à leur civilisation en transplantant au milieu du Champ-de-Mars leurs monuments, leurs habitations et le spectacle de leur vie domestique. L'honneur de ces innovations revient à l'intervention personnelle des souverains de ces États, qui ont voulu présider par eux-mêmes à l'organisation de leur exposition.

« Les pays de l'extrême Orient, qui s'étaient tenus jusqu'ici en dehors de nos exhibitions internationales, ont été amenés par le zèle de nos agents consulaires, de nos négociants, de nos missionnaires, de nos savants, à prendre part à ce concours des peuples. Le génie des inventions a multiplié le temps et comblé les distances. Ces grandes industrieuses nations qu'on appelle la Perse, la Chine, le Japon, et leurs satellites, sont désormais attirées dans l'orbite de notre civilisation, au grand avantage de la prospérité et du progrès universels. Cette réunion, dans une même enceinte, de tous les peuples n'ayant d'autre ambition que celle du bien, d'autre rivalité que celle du mieux, et étalant à l'envi leurs produits, leurs ressources, leurs inventions, se présente à l'intelligence étonnée et à l'âme émue comme le tableau grandiose des conquêtes successives du travail des siècles et des progrès incessants de la perfectibilité humaine.

« L'organisation du dixième groupe et l'institution de récompenses spéciales

dustrie, ont su néanmoins inspirer assez de sympathie pour obtenir le ruban. Le contraire est aussi arrivé, c'est-à-dire que des exposants ayant remporté les premiers prix, et, malgré le patronage du jury, n'ont été l'objet d'aucune nomination dans l'ordre de la Légion d'honneur.

Enfin, et comme dernière preuve qui établit surabondamment que la décoration n'est point un prix de concours, nous citerons le *Catalogue officiel des exposants récompensés par le jury international*, où aucune décoration n'est mentionnée.

ont eu pour objet la manifestation solennelle de ces améliorations morales qui sont à la fois le devoir et l'honneur de l'humanité.

« Le dixième groupe comprend les objets qui intéressent particulièrement la condition physique, matérielle et morale des populations. Il suit le travailleur dans les diverses phases de son existence : écoles d'enfants, d'adultes, objets à bon marché d'usage domestique, habitations, costumes, produits, instruments et procédés du travail. Ce plan, consciencieusement rempli, met pour la première fois dans une complète lumière ces éléments modestes, mais puissants, de progrès social, à peu près négligés dans le système des expositions précédentes.

« La création du nouvel ordre de récompenses a eu pour but de signaler les services rendus par les personnes, les établissements, les contrées qui, par une organisation ou des institutions spéciales, ont posé les bases et assuré le développement de la bonne harmonie entre ceux qui coopèrent aux mêmes travaux.

« Cette création a donné lieu à une vaste et minutieuse enquête poursuivie pendant six mois par le jury dans les principaux pays qui ont pris part à ce concours, et sur tous les faits intéressant ce problème dont l'équitable solution importe à la stabilité des sociétés modernes. Notre travail ne sera point stérile. Il aura des imitateurs. Il ouvrira de nouveaux horizons aux explorations des bons esprits et des cœurs généreux. Ce sera l'honneur de l'Exposition universelle de 1867 d'avoir frayé la voie à ces hautes investigations internationales.

« Ainsi l'Exposition universelle révèle des procédés industriels nouveaux et des initiatives qui, sans elle, auraient pu rester impuissants ou ignorés ; met en lumière cette loi de la division du travail, aussi féconde entre les nations qu'entre les individus; donne une éclatante consécration à ces principes de liberté commerciale hardiment inaugurés en France par Votre Majesté; multiplie entre les peuples les relations économiques, et marque, à une date prochaine, la solution féconde du problème de l'unification des poids, des mesures et des monnaies.

« L'Exposition internationale produit des fruits plus précieux encore : elle dissipe des préjugés invétérés, renverse des haines séculaires, et fait naître des sentiments d'estime réciproque. Les peuples, attirés par ce spectacle extraordinaire dans cette capitale splendide, y cherchent vainement les traces des révolutions passées, et y trouvent partout cette grandeur et cette prospérité que produisent la sécuritédu présent et lajuste confiance dans l'avenir. Les princes et les souverains, attirés par une noble hospitalité, viennent tour à tour échanger dans ce temple de la civilisation ces paroles amies qui ouvrent à toutes les activités humaines de calmes horizons et affermissent la paix du monde.

« A tous ces titres, Sire, l'Exposition universelle de 1867 fournira une page brillante à l'histoire du règne de Votre Majesté et des grandeurs du XIXe siècle.

Après la lecture du rapport, l'Empereur a prononcé le discours suivant, où les arts ne pouvaient être oubliés :

Messieurs,

« Après un intervalle de douze ans, je viens pour la seconde fois distribuer « les récompenses à ceux qui se sont le plus distingués dans ces travaux qui « enrichissent les nations, embellissent la vie et adoucissent les mœurs.

« Les poëtes de l'antiquité célébraient avec éclat les jeux solennels où les « différentes peuplades de la Grèce venaient se disputer le prix de la course. « Que diraient-ils aujourd'hui, s'ils assistaient à ces jeux olympiques du monde « entier, où tous les peuples, luttant par l'intelligence, semblent s'élancer à la « fois dans la carrière infinie du progrès, vers un idéal dont on approche sans « cesse, sans jamais pouvoir l'atteindre ?

« De tous les points de la terre, les représentants de la science, des arts et de « l'industrie sont accourus à l'envi, et l'on peut dire que peuples et rois sont « venus honorer les efforts du travail, et par leur présence les couronner d'une « idée de conciliation et de paix.

« En effet, dans ces grandes réunions qui paraissent n'avoir pour objet que « des intérêts matériels, c'est toujours une pensée morale qui se dégage du « concours des intelligences, pensée de concorde et de civilisation. Les nations, « en se rapprochant, apprennent à se connaître et à s'estimer ; les haines s'étei- « gnent, et cette vérité s'accrédite de plus en plus, que la prospérité de chaque « pays contribue à la prospérité de tous.

« L'Exposition de 1867 peut, à juste titre, s'appeler *universelle* : car elle réunit « les éléments de toutes les richesses du globe. A côté des derniers perfec- « tionnements de l'art moderne, apparaissent les produits des âges les plus « reculés, de sorte qu'elle représente à la fois le génie de tous les siècles et de « toutes les nations. Elle est universelle : car, à côté des merveilles que le luxe « enfante pour quelques-uns, elle s'est préoccupée de ce que réclament les « nécessités du plus grand nombre. Jamais les intérêts des classes laborieuses « n'ont éveillé une plus vive sollicitude. Leurs besoins moraux et matériels, « l'éducation, les conditions de l'existence à bon marché, les combinaisons les « plus fécondes de l'association ont été l'objet de patientes recherches et de « sérieuses études. Ainsi, toutes les améliorations marchent de front. Si la « science, en asservissant la matière, affranchit le travail, la culture de l'âme, « en domptant les vices, les préjugés et les passions vulgaires, affranchit l'hu- « manité.

« Félicitons-nous, Messieurs, d'avoir reçu parmi nous la plupart des souve- « rains et des princes de l'Europe et tant de visiteurs empressés. Soyons fiers « aussi de leur avoir montré la France telle qu'elle est, grande, prospère et « libre. Il faut être privé de toute foi patriotique pour douter de sa grandeur, « fermer les yeux à l'évidence pour nier sa prospérité, méconnaître ses « institutions, qui parfois tolèrent jusqu'à la licence, pour ne pas y voir la « liberté.

« Les étrangers ont pu apprécier cette France, jadis si inquiète, et rejetant « ses inquiétudes au delà de ses frontières, aujourd'hui laborieuse et calme, « toujours féconde en idées généreuses, appropriant son génie aux merveilles « les plus variées, et ne se laissant jamais énerver par les jouissances maté- « rielles.

« Les esprits attentifs auront deviné sans peine que, malgré le développe- « ment de la richesse, malgré l'entraînement vers le bien-être, la fibre natio- « nale y est toujours prête à vibrer dès qu'il s'agit d'honneur et de patrie ; « mais cette noble susceptibilité ne saurait être un sujet de crainte pour le repos « du monde.

« Que ceux qui ont vécu quelques instants parmi nous rapportent chez eux « une juste opinion de notre pays; qu'ils soient persuadés des sentiments d'es- « time et de sympathie que nous entretenons pour les nations étrangères, et de « notre sincère désir de vivre en paix avec elles.

« Je remercie la commission impériale, les membres du Jury et les différents « comités du zèle intelligent qu'ils ont déployé dans l'accomplissement de « leur mission. Je les remercie aussi au nom du Prince Impérial, que j'ai été « heureux d'associer, malgré son jeune âge, à cette grande entreprise, dont il « gardera le souvenir.

« L'Exposition de 1867 marquera, je l'espère, une nouvelle ère d'harmonie « et de progrès. Assuré que la Providence bénit les efforts de tous ceux qui, « comme nous, veulent le bien, je crois au triomphe définitif des grands prin- « cipes de morale et de justice qui, en satisfaisant toutes les aspirations légi- « times, peuvent seuls consolider les trônes, élever les peuples et ennoblir « l'humanité. »

Sur l'ordre de l'Empereur, S. Exc. M. de Forcade, ministre de l'agriculture, du commerce et des travaux publics, vice-président de la Commission impériale, a fait l'appel des récompenses.

Nous donnons plus loin la liste exacte et complète de tous les prix obtenus qui se rattachent à la musique, et dans l'ordre de leur classement sur la liste des jurys.

Quelques lignes encore, et nous aurons terminé ce compte-rendu que nous avons cru ne pas devoir abréger.

Rossini n'assistait pas à cette séance. Ce n'est pas lui qui se dérangerait pour entendre sa musique. Pendant qu'on l'acclamait sous cette chaude et splendide cage de verre des Champs-Élysées, il respirait philosophiquement l'air frais et embaumé de ses ombrages de Passy.

C'est dans cette même villa que le 3 juillet, le général Favé est allé trouver le maître pour le complimenter au nom de l'Empereur sur l'hymne exécuté la veille.

COMITÉ DE L'EXÉCUTION MUSICALE.

PREMIÈRE SECTION.

DEUXIÈME ET DERNIER FESTIVAL AVEC ORCHESTRE ET CHŒURS, AU PALAIS DE L'INDUSTRIE.

Ce festival, annoncé pour le 4 juillet, ainsi qu'il est dit dans le rapport du comité, n'a pu avoir lieu ce jour-là, à cause de la nouvelle de la mort, au Mexique, de l'empereur Maximilien. Il fut remis au 8 juillet. Mais le 8 ayant été fixé pour la revue des troupes passée en l'honneur du Sultan, il fallut encore ajourner cette séance musicale, qui eut lieu enfin, le 11 juillet, avec un très-grand succès. Près de quinze mille personnes y assistèrent, et M. Georges Hainl déploya en cette circonstance toutes les qualités d'un excellent chef d'orchestre. Comme au premier concert, il avait sous sa direction 1,200 chanteurs ou instrumentistes. Les places avaient été fixées à 20 fr., 10 fr. et 5 fr. au rez-de-chaussée. Les spectateurs du premier étage payaient, en entrant, 2 fr. au tourniquet.

Aucune modification n'ayant été apportée dans le programme arrêté par le comité, les morceaux furent exécutés dans l'ordre suivant :

PREMIÈRE PARTIE.

Ouverture de la *Muette*.	AUBER.
Chœur des soldats de *Faust* (avec deux orchestres).	GOUNOD.
Fragments *d'Armide*.	GLUCK.
A. *Voici la charmante retraite*, chœur.	
B. *Gavotte*, orchestre.	
C. *Jamais dans ces beaux lieux*, chœur.	
Hymne dédié à Napoléon III et à son peuple.	ROSSINI.

DEUXIÈME PARTIE.

Marche du *Prophète* (avec deux orchestres).	MEYERBEER.
Chant du Soir, chœur (avec orchestre et soli de flûtes et de violoncelles).	Félicien DAVID.
Prélude de *l'Africaine*.	MEYERBEER.
Prière de *Moïse* (avec 25 harpes).	ROSSINI.

TROISIÈME PARTIE.

Ouverture du *Jeune Henri*, avec adjonction d'un second orchestre pour la fanfare finale).	MÉHUL.
Hymne à la France (avec chœur et orchestre).	BERLIOZ.
L'Annonciation, marche religieuse (avec orchestre et 25 harpes).	ADAM.
Chœur de *Judas Machabée* (avec chœurs soli de soprani et orgue-orchestre).	HAENDEL.

Les honneurs de cette imposante exécution ont été pour le prélude de l'*Africaine* qu'on a redemandé avec insistance, pour l'hymne de Rossini salué de trois salves d'applaudissements, pour le *Chant du Soir* de Félicien David, pour cette noble et forte inspiration de notre cher Berlioz, qui a nom l'*Hymne à la France*, et pour l'ouverture de Méhul, avec adjonction d'une fanfare de soixante exécutants jouant la partie des cors. Cette fanfare avait été maintenue éloignée de l'orchestre et des chœurs, de manière à produire une sorte d'optique musicale, qui fut d'un excellent effet.

COMITÉ DE L'EXÉCUTION MUSICALE.

DEUXIÈME SECTION.

FESTIVAL ET CONCOURS ORPHÉONIQUES. — DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES.

Nous sommes au vendredi, 5 juillet. Il est sept heures du matin, et les orphéonistes sont à leur poste, dans le Palais de l'Industrie, pour la répétition du festival qui doit avoir lieu ce jour-là même, à une heure, et dans le même local. Georges Hainl dirige ces nombreuses phalanges vocales qui marchent comme une seule société. L'excellence de cette répétition est un présage du succès de la journée.

A une heure précise, et devant un public de 8,000 personnes, commence le premier concert vocal. On n'a pas oublié le programme :

Domine Salvum.	ADAM.
L'Enclume.	BOÏELDIEU.
Fabliau des *Deux Nuits.*	Félicien DAVID.
Le vin des Gaulois.	GOUNOD.
Chœur des soldats (*de Jaguarita*).	HALÉVY.
La Noce du Village.	L. DE RILLÉ.
Les Martyrs aux Arènes.	L. DE RILLÉ.
Chœur des matelots (de *l'Africaine*).	MEYERBEER.
Les Traîneaux.	A. THOMAS.
Le Temple de la Paix.	A. THOMAS.
Hymne à la Nuit.	RAMEAU.

Avant d'applaudir aux harmonieux accents de tous ces braves artisans qui savent avec tant d'intelligence allier le devoir à la plus noble distraction, le travail à la culture de l'art, Parisiens et étrangers ont admiré leur tenue modeste, leur physionomie honnête et heureuse, leur esprit d'ordre et leur politesse, comme l'a si bien dit M. Duruy. Les amateurs du pittoresque ont remarqué les Enfants de Castelfranc, en vareuse et en pantalon de flanelle blanche bordée de rouge; les Enfants de Breloux, en blouse bleue, avec un épis de blé pour décoration à leur boutonnière; les Pyrénéens, en berrets rouges, comme les Basques ; les Lillois, en frac noir et en cravate blanche, comme des invités de noce ; des prêtres étaient en soutanes, ceux-là en lévites; les uns ornés de lyres, les autres d'étoiles; d'un côté des harpes brodées sur les habits, de l'autre côté des fleurs d'or et

d'argent ; et, pour trancher sur le tout, l'uniforme des orphéons militaires, grenadiers de la garde, voltigeurs de la ligne, chasseurs à pied.

L'ordre le plus parfait n'a cessé de régner dans les rangs de ces volontaires de l'art, et ils ont montré, pendant les quelques jours où Paris a eu le bonheur de les avoir pour hôtes, ce que la bannière orphéonique couvre de cœurs honnêtes et sympathiques.

Que dis-je, ce n'est plus une bannière, c'est un blason, le blason du peuple ennobli par l'art.

Ce blason, après tout, en vaut bien un autre. Avec la noblesse de race, la noblesse de robe, la noblesse d'épée et tous les autres genres de noblesse, il n'est pas mauvais que nous ayons une noblesse du travail et de l'art.

Voltaire, qui a dit tant de bonnes choses, a dit ceci :

. . . . Vous mettez la grandeur
Dans les blasons ; je la veux dans le cœur.

Trois cent trente-sept sociétés chorales avaient envoyé leur adhésion au comité de l'organisation musicale de l'Exposition internationale. Ils auraient tous voulu venir saluer ce Paris dont on a tant de fois parlé au village, et visiter cette merveille de tous les peuples qu'on admirait au Champ-de-Mars ; mais si dans le service de l'Autriche le militaire n'est pas riche, dans les rangs de l'orphéon tous ne possèdent pas vingt-cinq mille livres de rente, et les chemins de fer, — excepté, nous l'avons vu, la ligne du Midi—n'ont fait aux chanteurs populaires qu'une diminution de cinquante pour cent sur le prix des places. Ah ! si les compagnies avaient accordé généreusement, comme le Midi, soixante-quinze pour cent, toutes les difficultés eussent été levées, et il n'est pas une bourgade en France qui, après ces grands jours d'émotion et de gloire intellectuelle, n'eût été attentive aux récits des orphéonistes, revenus des fêtes de la paix comme les soldats reviennent des périls de la guerre. Mais il paraît que les compagnies de chemins de fer, en dehors de la ligne du Midi, y auraient perdu ou qu'elles y auraient moins gagné, et il n'y a pas à discuter avec les représentants de l'empire de la vapeur qui est l'empire du monde.

Donc deux cent soixante-douze orphéons seulement, sur trois cent-quarante sociétés qui avaient répondu à l'appel du comité, se sont senti assez de foin dans les bottes pour ne pas craindre de coucher sur la paille à leur arrivée dans Paris. C'était encore au total environ cinq mille troubadours d'un peu de tous les départements de la France :

Ain, Aisne, Aube, Aude, Ardèche, Ardennes, Ariége, Bas-Rhin, Bouches-du-Rhône, Calvados, Charente, Côte-d'Or, Creuse, Deux-Sèvres, Dordogne, Drôme, Eure, Eure-et-Loire, Finistère, Gard, Gers, Gironde, Hérault, Haute-Garonne, Haute-Loire, Haut-Rhin, Hautes-Pyrénées, Haute-Savoie, Haute-Vienne, Ille-et-Vilaine, Isère, Landes, Loir-et-Cher, Loire-Inférieure, Lot, Loire, Marne, Mayenne, Meurthe, Meuse, Moselle, Nord, Oise, Pas-de-Calais, Pyrénées-Orientales, Rhône, Saône-et-Loire, Sarthe, Savoie, Seine, Seine-et-Oise, Somme, Tarn, Tarn-et-Garonne, Var, Vaucluse, Vienne, Vosges, Yonne.

Les orphéonistes ont chanté les douze chœurs dont nous venons de lire les titres avec un ensemble très-satisfaisant et des nuances qui témoignent de leurs progrès incessants. Le *Domine*, *salvum*, par ce peuple harmonieux accompagné de l'orgue et de la musique militaire, avec des tambours battant aux champs, a produit un effet entraînant. Les applaudissements ont éclaté de toutes parts. On a aussi beaucoup applaudi le *Temple de la Paix* et *les Traîneaux*, deux nouvelles compositions de notre excellent maître, Ambroise Thomas, et on a voulu entendre deux fois la *Noce de Village*, de Laurent de Rillé, un petit chef-d'œuvre d'esprit musical, une des inspirations mélodiques les plus franches de cet aimable compositeur, depuis longtemps populaire. L'*Hymne à la Nuit*, de Rameau, avec sa terminaison poétique à bouche fermée, a produit la plus heureuse impression.

Entre les deux parties du programme vocal, la musique de la Garde de Paris, conduite par Paulus, a fait une très-agréable diversion. De chaleureux applaudissements ont retenti après chaque solo de cornet à pistons, et l'habile musicien qui en jouait n'oubliera pas cette journée.

En somme, on s'est retiré très-satisfait de la séance. Les orphéonistes auraient pu être réunis en plus grand nombre, mais il ne faut pas oublier que l'histoire du chant choral français est l'histoire d'hier, et que le premier festival chantant, organisé par les soins de M. Delaporte, date de 1849. Il eut lieu à Troyes, et au prix de quels efforts ! Delaporte, en missionnaire de l'art, parcourut à pied le département de l'Yonne, celui de l'Aube, pour passer dans ceux de Seine-et-Marne et de la Marne. Il prêcha la croisade chorale et réunit 200 orphéonistes, tout ce qu'il était possible de réunir.

Encouragé par ce premier succès, il put, dans la même année, organiser un second festival à Sens. Il lui fallut payer les frais de voyage

des troubadours enrôlés. C'était dur, quand comme M. Delaporte, on n'avait pas les moyens de voyager soi-même.

Depuis cette époque, un certain nombre de festivals réunirent des chanteurs par milliers, et nos ménestrels, on ne l'a pas oublié, traversent le détroit pour aller faire une descente en Angleterre, qui n'était point celle qu'avait méditée Bonaparte ni Hoche. De pareilles invasions ne sont à craindre pour personne, et quand elles se produisent quelque part, c'est toujours au profit des sentiments de concorde et de fraternité.

Les hommes éclairés et sans parti pris n'ont pu voir et n'ont vu dans la manifestation du peuple artiste français, convié à Paris par l'Exposition internationale, que le triomphe de l'esprit démocratique et l'aspiration ardente et honnête des masses à s'élever par l'intelligence, dans la voie du progrès universel. Ainsi considérée, cette page de notre histoire musicale restera comme un fait caractéristique digne des plus sérieuses méditations.

Du reste nous n'avons suivi en cela que l'exemple de l'Allemagne.

L'Allemagne, en effet, est la mère de l'orphéon, et nos fêtes chorales ne sont que des imitations souvent heureuses de celles que nos voisins d'outre-Rhin ont inaugurées. Le relevé suivant nous en offre la preuve.

En 1826, il a été donné deux fêtes orphéoniques en Allemagne; en 1827, deux; en 1828, deux; en 1829, deux; en 1830, deux; en 1831, trois; en 1832, quatre; en 1833, six; en 1834, onze; en 1835, treize; en 1836, treize; en 1837, dix-sept; en 1838, onze; en 1839, vingt-trois; en 1840, dix-neuf; en 1841, dix-huit; en 1842, vingt; en 1843, trente; en 1844, trente-six; en 1845, quarante-sept; en 1846, soixante-quatorze : ce qui forme un total de 355 réunions musicales de chœurs d'hommes en vingt ans.

Un pareil résultat explique et pouvait faire présager le développement si considérable de l'Orphéon français qui grandira encore, malgré certains spéculateurs qui l'auraient déjà tué, s'il n'était né si viable.

JOURNÉE DU SAMEDI.

Le lendemain, samedi, concours général de toutes les divisions orphéoniques, dans le parc et le jardin de l'Exposition. Les serres sont devenues pour la circonstance des salles de concerts, et je n'ai jamais rien vu de plus pittoresque et de plus original que cette assemblée de chanteurs, — dont quelques-uns, nous l'avons dit, étaient revêtus du

costume traditionnel de leur pays, — chantant au milieu des cocotiers, des cactus, des palmiers et de toutes les plantes exotiques, devant des auditeurs debout ou mollement couchés sur la terre labourée. Avec un peu d'imagination, on aurait pu croire à une symphonie végétale, dans ces théâtres de verre, appelés serre monumentale, serre aux plantes grasses, serres Michaux, serre Basset, serre Herbeaumont, etc.

Retenu par mes fonctions de membre du jury, dans la serre monumentale désignée pour les concours de la première section de la division supérieure, j'ai pu savoir par moi-même tout ce qui s'y est passé.

En première division, c'est *l'Orphéon bitterois*, composé de quarante-deux membres, qui a eu la palme, à la majorité de onze voix sur treize. Cette société, remarquable par sa belle tenue, ses voix de basses et un très-bon sentiment musical, a chanté avec beaucoup d'effet *les Martyrs aux Arènes* et *les Bergers*. On sent que ces larynx harmonieux et sonores ne sont pas débilités par la limonade, et qu'ils sont, au contraire, fortifiés par l'excellent vin de Béziers qui, dans les années moyennes, se vend chez le vigneron 5 centimes le litre. *Ils n'en ont pas en Angleterre...* à ce prix, du moins.

L'Orphéon de Tarascon est plus remarquable encore peut-être que celui de Béziers, sous le rapport du style et de la délicatesse des nuances. Ce sont des chanteurs véritables que ces troubadours de Tarascon, et ils étaient là une douzaine de ténors qui chantaient comme un seul *primo uomo* d'un de nos théâtres lyriques. Mais *l'Orphéon bitterois* est plus complet, plus à effet, par conséquent, et il était juste qu'il eût la première mention. C'est à l'unanimité que *l'Orphéon de Tarascon* a remporté le second prix dont sa bannière est décorée.

A l'École militaire de gymnase de Joinville-le-Pont est échue la troisième médaille.

On sait que cette école a été fondée pour former des professeurs de gymnastique destinés à l'armée française de terre et de mer. Il y avait là des marins et des soldats de toutes armes, à l'œil vif, à l'intelligence ouverte, qui ne sont pas plus maladroits de leurs pieds et de leurs mains que de leur gosier. Élèves de l'école du chiffre, ils font honneur à cette école.

Citons encore *le Choral du Louvre*, qui a obtenu un très-honorable quatrième prix.

Trois sociétés seulement ont pris part au concours de la division

supérieure, dans cette serre monumentale où la malignité du gamin de Paris n'aurait pu remarquer aucun melon sous cloche. Ces trois sociétés ont mérité chacune un prix, dans l'ordre que voici : 1er *la Parisienne* (35 chanteurs) ; 2e *les Neustriens*, de Caen, sous l'excellente direction de M. Lechangeur ; 3e *la Société chorale de Poitiers.*

Les Neustriens ont chanté un chœur de Kucken, *In Walde*, qui a fourni l'occasion à un des membres de cette société, M. Bénard, de se faire applaudir dans un solo dit avec goût et une voix sympathique.

D'après la récente ordonnance du ministre de la guerre, qui prescrit les orphéons dans les régiments, on a vu plusieurs fois nos soldats chanteurs figurer dans le concours. Sans attaquer la double croche avec autant de sûreté et d'entrain qu'ils en mettraient à enlever une redoute, nos braves conscrits de l'harmonie se sont tirés à leur avantage de leur lutte musicale entre eux, et ils ont pu supporter la comparaison avec les simples pékins qui, en fait de chant choral, sont déjà de vieux grognards. On ne lira pas sans intérêt le rapport de M. de Lajarte, qu'on trouvera plus loin, sur cet engagement d'un nouveau genre par les troupes françaises. C'est la petite guerre de l'art.

Mais la grande attraction de cette journée devait être nécessairement le concours de la division française d'excellence, pour lequel, nous l'avons vu, sept sociétés étaient inscrites :

La société impériale des orphéonistes de Lille a remporté tous les suffrages et a seule obtenu le premier prix à l'unanimité. Cette société sans rivale a fait entendre, outre le chœur imposé, une composition très-difficile et fort belle, l'*Hymne de la Nuit*, d'un compositeur belge, M. Hanssens. Il n'est guère possible de chanter avec plus d'ensemble, une meilleure diction, une justesse plus parfaite et un meilleur style, sauf quelques exagérations de nuances. Ces fiers Lillois n'ont pas été moins heureux dans l'interprétation du chœur imposé *Les Fils de l'Égypte*, très-difficile aussi, mais poétique et bien écrit pour les voix, composé pour la circonstance par Laurent de Rillé.

On peut juger approximativement de la musique par la description de cette scène, mouvementée et très-variée, due à notre ami Gustave Chouquet. Des bohémiens ont fait halte sur une plage. Minuit sonne. A quelle horloge? Cela n'est pas dit. N'importe, minuit sonne, et la lune éclaire seule de ses rayons argentés la bande des aventuriers qui boivent et jouent, comme des bohémiens d'opéra comique qu'ils sont.

Cependant le chef donne le signal de continuer la route. Le vent se lève, la tempête siffle, tonne, frappe et roule de tous ses instruments invisibles. Aux voix de la nature en fureur se mêlent les cris et les imprécations des joueurs et des buveurs. Parfois la tempête des passions humaines semble dominer celle des éléments. Les couteaux sont sortis de leur géhenne comme dernier argument, et le sang va couler, quand la Reine apparaît (ô ma souveraine !...). Tout semble se calmer à cette apparition, les cœurs et les vents. Le bon ordre renaît, les fils de l'Égypte lèvent le camp, font leurs adieux aux bords qu'ils abandonnent et partent. On les entend s'éloigner, leurs voix s'affaiblissent et ils ne chantent déjà plus qu'on croit les entendre encore. Bon effet de perspective sonore.

Les sociétés qui se sont le plus distinguées après la Société impériale de Lille sont : l'*Union chorale de Lille* (bravo pour Lille) qui a obtenu 7 voix pour le second prix; *Les Enfants de Lutèce,* qui ont remporté le 3e prix avec 11 voix, et l'*Avenir de Marseille* à qui est échu le 4e prix par 8 voix. Les *Enfants de Paris* et la *Société Amand-Chevé* ont eu chacune 2 voix pour ce 4e prix.

Quant aux autres concours, on peut s'en former une juste opinion par les appréciations des divers jurys que nous avons recueillies et que nous donnons toutes dans leur intégrité.

Serre Monumentale.

Jury : MM. Georges Kastner, membre de l'Institut, président; Beaudoin, baron Boyer de Sainte-Suzanne, Oscar Comettant, Delle-Sedie, Deloffre, Grosset, E. Lecomte, Marmontel, Soriano Fuertès, de Saint-Julien, Sylvain-Saint-Étienne, Warot, Wékerlin, Gébaüer, secrétaire.

3e *division. — 4e section.*

Chœur imposé : INVOCATION.

Orphéon de Verrières-le-Buisson, 42 exécutants. — Absence de justesse dans le chœur imposé. L'exécution des *Paysans* manque de caractère. Les mouvements marqués ne sont pas suivis.

Chorale Nouzonnaise, 32 exécutants. — Dans l'*Invocation*, les mouvements sont trop lents, — manque absolu de couleur. L'*Hymne à la Nuit* a été chanté avec mollesse.

Société Chevé de Levallois-Perret, 27 exécutants. — Société supérieure aux précédentes et paraissant même concourir dans une section au-dessous de ses forces. Le chœur *Fuyons Venise* est dit avec feu. Les voix sont malheureusement bien vulgaires. Nous engageons les membres de cette société à ne pas battre la

mesure d'une façon aussi évidente, cela nuit singulièrement à l'effet de l'exécution.

Enfants de la Mer, de Sérignan (Hérault), 40 exécutants. — La justesse fait souvent défaut, mais les sociétaires chantent sans musique, ce qui indique une étude sérieuse des chœurs. Dans les *Pêcheurs*, de Vialon, les nuances sont bien accusées. Il y a une intelligente recherche des intentions.

1re *division.*

Chœur imposé : Les Martyrs aux Arènes.

Orphéon de Tarascon, 29 exécutants. — Le début du chœur imposé manque de justesse. Dans le reste, les nuances sont bonnes. Le chœur *Sur les Remparts* est dit avec entrain. Bouches fermées bien faites. Du mouvement, de la chaleur et une véritable conviction.

Les Enfants de Beauvais, 30 exécutants. La phrase : « Dieu des martyrs et des esclaves », dans le chœur imposé, dite dans un mouvement beaucoup trop précipité. Les voix des ténors, presque toutes de gorge, laissent beaucoup à désirer. Les basses ont de la vigueur, mais on reconnait en elles l'influence du plain-chant. Dans les *Lansquenets*, le passage : « Versez donc à boire », très-faux. « Aujourd'hui l'orgie », sans aucun cachet; à partir de : « Trompettes, sonnez », détonation complète. Ce chœur est inabordable pour une société de cette force.

Le Louvre, 38 exécutants. — *Les Martyrs*, convenablement mais platement dits. La belle phrase : « C'est l'heure de la récompense », d'une mollesse désolante. Dans *le Cellier*, dont le mouvement est vif, la faiblesse des exécutants a paru moindre, parce qu'ils étaient entraînés par le mouvement même.

L'*Orphéon bitterrois*, 42 exécutants. — Excellente société, conduite par un chef fort intelligent. Les voix sont bonnes. Les sociétaires chantent sans musique. Les nuances sont généralement observées avec exactitude. Il est fâcheux que cette Société ait une tendance à précipiter les mouvements, sans quoi il n'y aurait que des éloges à lui décerner. Il a paru au jury que l'Orphéon bitterrois aurait pu concourir avec succès dans une division plus élevée.

École militaire de Joinville-le-Pont, 90 exécutants. — L'école militaire aborde le concours en bataillons serrés; 90 exécutants, quelle armée! Le début des *Martyrs*, assez bien pris, quoique un peu crié : « Frères, debout! » et la suite jusqu'à « Chantons » bien dit. La *Prière*, mal comprise; l'effet en est presque nul, tandis qu'un grand effet était possible avec 90 voix. Dans *l'Enclume*, même observation quant au résultat, médiocre comme sonorité obtenue par une telle masse d'exécutants, dont les voix sont d'ailleurs généralement communes.

Villeneuve-lès-Avignon, 38 exécutants. — La Société chante sans musique. Les voix sont jolies, celles des ténors surtout. Dans : *Sur les Remparts*, la phrase « Sentinelles, garde à vous », très-bien nuancée. Ce morceau tout entier a été dit trop lentement. Il y a, en somme, de la conscience et du goût dans cet orphéon.

Division supérieure. — 1re section.

Chœur imposé : Les Traineaux.

La Parisienne, 35 exécutants. — Le chœur imposé est un morceau fort difficile, tout de nuances et de finesse. Il a été bien dit par cette Société. Dans les *Bergers*, qui dans l'ensemble ont été très-agréablement chantés, les passages « sous le carillon des clochettes » et « pour t'accompagner en cachette » sont trop saccadés. L'exagération de cet effet le rend choquant.

Les Neustriens de Caen, 40 exécutants. — Voix de ténors bien blanches. Voix de basses bien lourdes; le morceau *les Traineaux* a paru bien difficile pour cette Société, dans la plupart de ses parties. Le chœur de *In Walde* n'a pas semblé suffisamment étudié, manque d'ensemble dans les attaques. Le solo a été dit avec beaucoup de style et d'une fort jolie voix, par un baryton qui a obtenu personnellement les vifs applaudissements du public.

La Société chorale de Poitiers, 38 exécutants. — Le début du chœur *les Traineaux* a laissé beaucoup à désirer. L'exécution manquait d'aplomb et d'homogénéité; même reproche pour le début des *Martyrs*. Les oppositions très-nombreuses de ce chœur insuffisamment cherchées et faiblement rendues. Absence de justesse dans la prière; la fin plus satisfaisante.

Le secrétaire : Ernest Gebaüer.

Théâtre International.

Jury : MM. Gévaërt, président; Charlot, H. Duvernoy, Th. Labarre, L. Lacombe, J.-J. Masset, Ed. Monnais, E. Pacini, E. Rodrigues, L. Gastinel, secrétaire.

Division supérieure. — 2e section.

Chœur imposé : L'Enclume.

Choral parisien, directeur M. Minard. — *L'Enclume.* Cette Société a de la fermeté dans les masses, et son sentiment rhythmique est excellent. Nous observerons toutefois que le timbre des basses est un peu commun lorsqu'elles chantent les *Pan! Pan! — Le Chant des Amis.* Ce morceau a été fort bien rendu aussi; signalons particulièrement le chant des basses accompagné à bouche fermée.

Société chorale du Mans, directeur M. Van Ghèle. — *L'Enclume.* Le commencement de ce morceau a été parfaitement compris; mais, quelques mesures seulement après, les voix deviennent rudes et incertaines comme justesse. Les Pan! Pan! sont trop clairs comme émission du son, surtout aux ténors; le style, bien. *Le Tyrol.* Commencement consciencieusement étudié, les nuances, pas mal, les effets enflés. Peut-être, dans l'ensemble du morceau, pourrait-on trouver les contrastes un peu exagérés. Le *crescendo* de l'orage, bien.

L'Ensemble de Paris, directeur M. Damas. — *L'Enclume*. Le début ne nous a pas paru parfaitement juste; cependant. constatons de sérieuses qualités dans l'interprétation de ce morceau.—*Les Chants lyriques de Saül*. Les suites harmoniques de cette composition n'ont pas été toujours compréhensibles, par le manque de justesse. Le passage qui commence aux rôles : « Silence ! ô lyre », a été dit trop lent; d'autre part, nous signalerons trop de rapidité dans quelques-uns des fragments qui suivent.

Les Enfants de Choisy-le-Roi, directeur M. Legrand. — *L'Enclume*, *Gaule et France*. L'ensemble de ces deux morceaux a été satisfaisant; mais l'exécution pèche principalement par le manque de fidélité dans l'interprétation de tous les détails. Veiller aussi à la bonne sonorité des voix.

Sainte-Trophyme de Mondragon, directeur M. Marron. — *L'Enclume*. L'interprétation de ce chant a été incolore; mais les voix de cette Société peu nombreuse (elle est formée de vingt membres seulement) nous ont surpris par leur grande sonorité. Voilà une qualité naturelle qui, bien dirigée, peut assurer dans l'avenir des succès à cet Orphéon. — *L'Adieu des Pasteurs*, effet languissant comme nuance; les *piano* sont par trop négligés, et le passage où la prononciation des syllabes est rapide a été confus.

2e *division*.

Chœur imposé : L'Africaine.

Société chorale de Nantes, directeur M. Perez. — *L'Africaine*. La première partie de ce chœur mérite des éloges par sa bonne exécution; la fin nous a laissé un souvenir moins favorable. — *Une Révolte à Memphis*. Le mouvement large du commencement a été parfaitement dit. De l'ampleur dans les voix; bonne sonorité; bonne prononciation : telles sont les qualités que nous avons remarquées dans cette Société, qui ne compte encore que quatre années d'existence, et qui, certainement, si elle persiste dans des travaux consciencieux, prendra avant peu une place importante parmi nos meilleures sociétés orphéoniques.

L'Orphéon de Bédarieux, directeur M. Roger. — *L'Africaine*. Cet Orphéon a fidèlement exécuté toutes les indications de l'auteur. La seule chose que nous aurions à lui reprocher serait un peu de mollesse et de vague dans le style. Les voix sont bonnes; surveiller toutefois les basses, qui ont une tendance à la rudesse. — *Gaule et France*, mêmes remarques; mais nous trouvons ici une force plus tempérée dans les passages vigoureux, plus de franchise dans le style, et une netteté plus complète dans l'ensemble de l'exécution.

Société chorale de Maubeuge, directeur M. Guillot. — *L'Africaine*, début bien, prononciation bonne. L'ensemble de ce morceau, quoiqu'un peu lourd, est satisfaisant. — *La Chapelle du Vallon*. L'intonation a été un peu vacillante au commencement, et pour l'imitation des *Cloches*, il faudrait fermer davantage la bouche; cet effet ainsi rendu n'est pas exact : il est trop fort et éclate trop brusquement. Nous nous permettrons de demander à cette Société pourquoi elle a

choisi un chœur d'un mouvement généralement lent, ayant déjà à dire celui de *l'Africaine*, morceau se trouvant dans des conditions à peu près analogues? Unecomposition d'une allure plus vive aurait offert plus de contraste, et par cela même donné à cette Société la possibilité de faire preuve de qualités plus variées.

Les Allobroges de Paris, directeur M. Boirard. — *L'Africaine*, *les Martyrs aux Arènes*. Bien comme étude, style correct et distingué; l'influence d'un bon chef se fait sentir dans l'exécution de cet Orphéon.

Orphéon de Provins, directeur M. Haye. — *L'Africaine*. Bon début, les nuances sont généralement bien faites, le mouvement a été pris trop vite; assez bonne émission de la voix. — *Les Paysans*. Ce chœur a été mieux chanté que le précédent. Cet Orphéon est dans une voie sage et riche en résultats favorables pour l'avenir. Signalons encore, avant de finir ce paragraphe, le timbre charmant de la voix de l'un des ténors.

Neuville-sur-Saône, directeur M. Guimet. — *L'Africaine*, le début n'a pas été heureux comme justesse, la fin mieux.— *La Fête du Pays*. Ce morceau a été de beaucoup supérieur au précédent, en ce qui concerne les intonations surtout.

Choral de Saint-Bernard de Paris, directeur M. Morand. — *L'Africaine*, commencement pas mal, assez juste; mais, arrivée au passage sur ces paroles: « la cime des flots » —, l'intonation devient douteuse. — *Les Ruines de Gaza*. Le début « Nous avons brisé les idoles » est assez réussi; ensuite après, malheureusement, les ténors se sont mis à chanter trop bas, et jusqu'à la fin ce même défaut s'est reproduit.

Choral Saint-Jacques de Paris, directeur M. Merlé. — *L'Africaine*, *la Muette*. Les études fondamentales nous paraissent encore nécessaires pour cet Orphéon. Soigner l'émission de la voix, la prononciation, chercher à obtenir plus de netteté dans l'exécution des nuances, ce sont là des points principaux qui doivent fixer l'attention de cette Société.

Orphéon de Laval, directeur M. Devaux.—*L'Africaine*, début faible; les ténors ont eu continuellement de la dureté dans l'émission du son. —*L'Enclume*, un peu mieux.

La Neustrienne d'Orbec, directeur M. Lillmann. — *L'Africaine*, *les Matelots de l'Adriatique*. Il y a des qualités dans cette Société, mais l'ensemble de l'exécution a été peu saillant; le deuxième chœur toutefois a été mieux dit que le premier.

La Lyre de Crest, directeur M. Albarel.—*L'Africaine*. Ce morceau a été rendu faiblement, les études qui lui ont été consacrées n'ont pas été assez sévères; une quantité de détails peu importants en apparence, mais qui le sont cependant, ont été négligés. — *Le Départ des Compagnons*. Beaucoup mieux que le premier.

Le Cercle orphéonique de Condom, directeur M. Bondu. — *L'Africaine*, *Sur les Remparts*. La justesse demande à être étudiée plus minutieusement, surtout chez les ténors; il y en a un qui a chanté continuellement trop haut.

Orphéon d'Argenteuil, directeur M. Lambert. — *L'Africaine*, peu de justesse, exécution pâle et manquant d'ensemble. —*Les Martyrs aux Arènes*. Mieux, sans doute, que le premier morceau. Mais ici, avant de terminer, qu'il nous soit permis de placer une réflexion.

Si cet Orphéon, ainsi que les sept précédents dont nous venons de parler, consentaient à étudier *exclusivement* pendant quelque temps les causes premières de toute bonne exécution, c'est-à-dire *la sonorité*, *l'intonation*, *la mesure*, et en dernier lieu *le style*, le résultat serait tout autre, et viendrait bientôt, nous l'assurons, les récompenser largement de leurs efforts et de leurs travaux. Qu'ils en tentent l'essai : l'avenir leur prouvera, mieux que tout ce que nous pourrions dire, la vérité et la justesse de ces paroles.

Le secrétaire : L. Gastinel.

Pavillon de Musique. (Jardin réservé.)

Jury : MM. Boïeldieu, président; Bourgault, Chauvet, Méreaux, Révial, Stéenmann, Werrimst, Vogel, Aug. Parmentier, secrétaire.

3e division. — 1re *section.*

Groupe A.

Chœur imposé : La Noce de Village.

La Sainte-Cécile de Castel-Sarrazin, 30 membres, directeur M. Holé.—Chœur imposé. Commencement passable, peu de justesse, ensemble douteux. Chœur choisi : *les Moissonneurs de la Brie*. Après un début assez satisfaisant, grande faiblesse, soli mous, ensemble dur; il faudrait plus de fusion dans les parties.

Société chorale de Saint-Maixent, 37 membres, directeur M. Bernazet jeune.— Chœur imposé. Impression satisfaisante, sauf pour les passages dialogués. Chœur au choix : *les Moissonneurs de la Brie*. Des nuances et assez de sentiment, de la justesse.

Société philharmonique de Condom, 38 membres, directeur M. Frœmer. — Chœur imposé. Recherche des nuances un peu affectée, bon comme ensemble, assez satisfaisant. Chœur au choix : *la Veillée*. Manque de justesse à certains passages, assez de sentiment; le dernier chœur assez réussi.

Orphéon de Bar-sur-Aube, 28 membres, directeur M. Herzog. — Chœur imposé. Intonations douteuses, soli faibles, ensemble passable. Chœur au choix : *Hymne à l'Harmonie*. Ténors trop découverts; peu de sentiment du sujet; de la mollesse.

Orphéon de Thann, 16 membres, directeur M. Michel. — Chœur imposé. Beaucoup d'énergie, les basses douées de belles voix, les ténors en très-petit nombre, mais résolus. Chœur au choix : *les Maçons*. Énergie et verve, ensemble satisfaisant, petite société très-estimable et digne d'encouragements.

Orphéon de Saint-Jacques de Castres, 40 membres, directeur M. Sauvaget. — Chœur imposé. De l'ensemble, de la vigueur, de l'esprit, bonne direction et bonne exécution. Chœur au choix : *les Martyrs aux Arènes*. Justesse, énergie, sentiment, très-bien.

Société chorale de Noisy-le-Sec, 23 membres, directeur M. Coulon. — Chœur imposé. Pas d'ensemble, reprises faibles. Chœur choisi : *les Enfants de Paris*. Assez d'ensemble, mais pas de sentiment.

Le Kremlin de Gentilly, 25 membres, directeur M. Reuet. — Chœur imposé. Bien nommé, de la justesse, bonnes basses. Chœur choisi : *les Martyrs aux Arènes*. Sentiment du sujet, exécution assez bonne, résultats satisfaisants.

Le Secrétaire : Aug. Parmentier.

Serre aux Palmiers (Herbeaumont).

Jury : MM. Duprez, président ; Paulus, Pasdeloup, E. Prévost, Vandenheuvel, secrétaire.

3e *division.* — 1re *section.*

Groupe B.

Chœur imposé : La Noce de Village.

Chorale autunoise, directeur M. Vény. — Le chœur *la Noce* a été bien rendu, sauf le style. Le chœur *Castor et Pollux* était mal choisi. Dans le début, il y a eu tendance à baisser ; la fin meilleure ; le mouvement de ce chœur trop vite.

Orphéon de Pantin, directeur M. Porchet. — *La Noce*, *les Paysans ;* les basses, dans les deux chœurs, ont baissé ; les deuxièmes ténors sont faibles ; les silences pas très-bien observés, beaucoup de vigueur.

Orphéon de Breloux, directeur M. Airault. — *La Noce*, *les Paysans ;* dans le premier chœur, cet orphéon devait avoir le 1er prix ; mais le second chœur, chanté faux au début, rétabli plus juste à la suite, a fait le plus grand tort à cette Société, qui a énormément d'avenir.

Union lyrique de Lyon, directeur M. Pernet. — *La Noce*, *Combat Naval ;* monté beaucoup, puis descendu presque continuellement ; vigueur ; manque de sonorité d'ensemble ; deuxièmes ténors ayant l'attaque douteuse.

Galinistes de Melun, directeur M. Bouchard. — Le premier chœur, *la Noce*, a été bien exécuté, mais le deuxième chœur, *le Soir*, très-mal rendu, énormément monté.

Chorale d'Annecy, directeur M. Nierrat. — Cette Société manque d'ensemble dans les attaques et dans les nuances d'opposition, qui sont faiblement indiquées.

Orphéon de Sarcelles, directeur M. Gay. — Cette Société s'est plainte de ce que

l'on n'ait pas agréé sa demande d'être classée une section en dessous. Ténors bons ; basses médiocres.

Boulogne-sur-Seine, directeur M. Foucard; *Orphéon de Sceaux*, directeur M. Quénard. — Ces deux Sociétés n'ont pas assez de style (les intentions et les nuances ne sont pas suffisamment observées), l'émission, l'unité de mesure ont besoin d'être surveillées davantage.

Orphéon de Vitré. — A été un peu faible, mais prendra sa revanche dans un prochain concours.

Le secrétaire : VANDENHEUVEL.

Serre aux Plantes grasses.

Jury : MM. Semet, président; Constantin, Couder, Diaz fils, Hubert, Nibelle, Rabaud, Thys, Réty, secrétaire.

3e *division*. — 2e *section*.

Chœur imposé : LE TEMPLE DE LA PAIX.

Société chorale de Saint-Dié, 42 exécutants, directeur M. Demery. — Bonne exécution du chœur imposé; qualités d'ensemble et de sonorité; syncopes bien faites : de la justesse, quoique ayant un peu baissé à la fin. *Le Soir* a été bien dit; on doit cependant recommander en quelques endroits une observation plus exacte des valeurs.

Société chorale de Brest, 18 exécutants, directeur M. Gouzien. — Assez bon sentiment musical; de la justesse, mais peu de sonorité et de la mollesse; manque de netteté dans quelques entrées, ainsi que dans les attaques d'ensemble.

Enfants de Saint-Jacques de Houdan, 22 exécutants, directeur M. l'abbé Crépin. — A exécuté assez fidèlement la note du chœur imposé, mais lourdement, sans sonorité ni sentiment musical. — *Les Chasseurs de Vincennes*, début trop lent, confusion dans la fin; baissé d'un demi-ton.

Chorale Stanislas de Lunéville, 22 exécutants. — Chœur imposé, trop lent, justesse quelquefois douteuse, pas assez de nuances. Mêmes observations pour *la Chapelle du Vallon*.

Orphéon d'Aignan, 22 exécutants, directeur M. Planté. — Bonne attaque du chœur imposé, mauvaise émission de sons élevés dans les ténors; quelques fautes de justesse. — *Les Enfants de Paris*, assez de franchise dans le rhythme; manque de style; bonnes basses.

Enfants de l'Avenir de Crest, 43 exécutants, directeur M. Aubert. — Le chœur imposé a été dit avec intelligence; bonnes voix, bonne sonorité, un peu lourde peut-être. Excellente exécution du *Vin des Gaulois;* voix bien équilibrées; bonnes attaques, de la précision et de la netteté. Preuve brillante de ce que beaucoup d'Orphéons pourraient faire sous une bonne direction.

Société chorale de Lusignan, 30 exécutants.—Manque de justesse dans le début du chœur imposé ; assez bonne sonorité, mais pas de rhythme et absence de sentiment musical. Mêmes défauts dans *l'Aubade*.

Orphéon de Castelnau-Médoc, 17 exécutants, directeur M. Arberet. — Assez bonnes voix. Exécution passable du chœur imposé. Nous recommandons l'observation exacte des valeurs. Le chœur de *Gaule et France* a bien marché, mais mollement et sans assez de style. Cette Société manque de vigueur et d'accent. Nous appelons sur ce point l'attention du directeur.

Orphéon de Deuil, 14 exécutants, directeur M. Leraut. — Le chœur imposé et *les Martyrs aux Arènes* nous paraissent trop difficiles pour cette Société.

Société chorale de Troarn, 17 exécutants, directeur M. Thieulin. — De la justesse et de l'ensemble, mais une grande mollesse, peu de nuances et une sonorité terne.

Orphéon de Capestang, 31 exécutants, directeur M. Dieulafé. — Le chœur imposé a été bien attaqué, mais trop vite. Il faut louer dans cette Société la franchise du rhythme, tout en signalant les syncopes mal faites. *Les Enfants de Paris*, attaqué aussi trop vite; l'exécution a été bonne, mais un peu sèche.

Orphéon de Vaux, 24 exécutants, directeur M. Retif. — A rendu exactement le chœur imposé, mais sans assez de style. Dans *les Paysans*, signalons de réelles qualités, le soin, la justesse, mais le même manque de style. Somme toute, cette Société mérite de grands encouragements.

Union chorale d'Emmerin, 26 exécutants, directeur M. Bar. — Bonnes voix, justesse parfois douteuse dans le chœur imposé, syncopes mal faites. Le chœur des *Buveurs* a été mieux, mais nous engageons le directeur à veiller soigneusement à l'étude des parties séparément. Il suffit d'une voix douteuse pour empêcher une parfaite justesse.

Orphéon d'Aubervilliers, 20 exécutants, directeur M. Cantarel. — Exécution exacte du chœur imposé, bonne dans l'ensemble et dans les détails; de la justesse, mais pas assez de nuances. Bonne exécution des *Paysans*.

Orphéon de Vincennes, directeur M. Peny. — Bonne attaque du chœur imposé quoique un peu brutale; exécution intelligente et exacte, du rhythme et de la vigueur. Mauvais début des *Martyrs aux Arènes*, les voix ont monté dans ce morceau de plus d'un demi-ton.

Le secrétaire : E. Réty.

Serre Basset.

Jury : MM. Deffès, président; Bertringer, Darnault, Dubois, Foulon, de Groot, Renaud de Vilbac, Amédée de Roubin, O'Kelly, secrétaire.

Chœur imposé : Hymne a la Nuit.

3ᵉ *division.* — 3ᵉ *section.*

Orphéon de Rosoy-en-Brie, 23 exécutants, directeur M. Nitot. — A bien dit le

chœur imposé avec justesse, un bon style; les ténors ont une jolie émission de voix; nous engageons beaucoup cette Société à travailler. C'était son premier concours, cela promet; le *Fabliau des deux Nuits* a été aussi bien rendu.

Orphéon de Saint-Gratien, 14 exécutants, directeur M. l'abbé Vié. — Cet Orphéon chante juste, qualité précieuse, mais il manque de vigueur, d'entrain. L'exécution est un peu lourde, cependant le chœur imposé a été bien dit, quoiqu'un peu lent. — *Les Brises matinales* ont été dites avec beaucoup de justesse; seulement, vu le petit nombre d'exécutants, les basses devraient modérer un peu le volume de voix.

Orphéon d'Asnières-sur-Oise, 28 exécutants, directeur M. Lalliaume. — Le chœur imposé avait eu un bon début; mais après quelques mesures, à la tenue du *mi* des basses attaqué trop haut, un peu de désordre s'est glissé dans la justesse. Les nuances sont un peu brusques, le style manque d'ampleur. Malgré cela, cette Société possède de bonnes voix, et avec le travail elle peut arriver à de bons résultats.

Orphéon de Mandres, 17 exécutants, directeur M. l'abbé Chevallier. — Cette Société a révélé quelques bonnes intentions de nuances, seulement les ténors doivent bien prendre garde à l'émission de leur voix (dans le chœur imposé cette émission a compromis la justesse); ils attaquent toujours un peu bas, ils ne chantent pas assez; le passage du chœur imposé dans les premières mesures *la, sol, fa,* le *sol* dièse était toujours trop bas.

Orphéon d'Espernon, 17 exécutants, directeur M. Ledru. — Cet Orphéon, peu nombreux déjà, s'est présenté au concours avec quatre basses en moins, il n'avait donc pas tous ses moyens; cependant, eu égard au peu de ressources, il a fait preuve de bonnes intentions. Il y avait trois enfants doublant la partie des premiers ténors, ce n'était pas d'un bon effet; il faudrait pour cela des chœurs écrits avec une partie d'enfants.

Orphéon de Courplag, 18 exécutants, directeur M. Fourault. — Cette Société, créée depuis un an, est déjà intéressante; seulement il lui faudrait un peu moins de mollesse; le chef de cette Société mérite des éloges pour avoir obtenu en peu de temps des résultats assez satisfaisants.

Orphéon de Thiais, 16 exécutants, directeur M. Desmoulins. — Exécution faible, le chœur imposé était mal interprété. — *Le Temple de la Paix* a un peu mieux marché, mais la justesse, la justesse...

Orphéon de Neuilly-sur-Marne, 26 exécutants, directeur M. Parquet. — Nous engageons cette Société à beaucoup travailler, car les défauts sont nombreux; les attaques sont mauvaises, les sons à bouches fermées sont durs; il y a peu d'homogénéité; les nuances ne sont pas observées; dans le chœur de *Jaguarita* surtout, ces défauts étaient sensibles.

Le secrétaire : J. O'Kelly.

Serre Michaux.

Jury : MM. Jules Cohen, président ; Bazzoni, Félix, Clément, Jancourt, Mangin, Ch. Plantade, Valenti, de Lajarte, secrétaire.

ORPHÉONS MILITAIRES.

Chœur imposé : JAGUARITA.

Il est du devoir des membres du jury chargé de juger le concours des orphéons militaires d'exprimer hautement leur complète satisfaction et de formuler un vœu auprès de la Commission impériale : c'est que son rapport soit transmis officiellement par elle à S. Exc. le Ministre de la guerre. Le jury tient essentiellement à ce qu'un résultat aussi prompt que favorable, et, il faut bien le dire, aussi inattendu, soit mis sous les yeux de l'autorité militaire.

Le chef de musique du 99e de ligne est venu nous exprimer le regret de ne pouvoir concourir. Son Orphéon, composé en grande partie des hommes appartenant aux classes renvoyées dans leurs foyers, est pour le moment complétement dispersé.

Le 4e voltigeur de la garde eût été prêt à concourir et s'était mis en mesure de remplir toutes les exigences du programme; mais, par suite d'un malentendu, l'indication du jour du concours n'a pas été comprise.

Nous n'avons pu que donner acte à l'honorable chef de toute la bonne volonté et des regrets qu'il nous a exprimés.

L'*Orphéon du 1er grenadiers de la garde*, chef M. Léon Magnier, — et celui du 43e *de ligne*, chef M. Katkoski, — ont été les plus remarqués par le jury : le premier, par l'énergie vigoureuse de l'attaque, la netteté du rhythme, la bonne sonorité des voix de basses surtout; le second, par de grands mérites de justesse, d'ensemble et d'entrain suppléant au nombre.

3e *grenadiers*, chef M. Sohier, — a obtenu le 2e prix, à l'unanimité. La direction de cet Orphéon est excellente; seulement l'exagération des nuances a fait négliger peut-être la justesse des intonations. Les basses sont bonnes, les ténors le sont moins. Il y a pourtant dans ce régiment d'excellents éléments.

Le 58e *de ligne*, chef M. Zvierzina, — et le 1er *bataillon de chasseurs à pied*, chef M. Bangratz, — ont obtenu le 3e prix *ex æquo*. Le style du 58e, dans *la Noce du Village*, a été peu distingué. Le *fausset* des ténors, dans le passage des *Commères*, n'était pas juste ; les nuances ont été cependant assez bien observées. Le chœur de *Jaguarita* a été moins bien exécuté que le premier morceau. Les ténors chantaient bas, et le rhythme n'était pas bien accusé. On sent, malgré cela, dans cet Orphéon, une bonne volonté et un désir de bien faire, dont nous devons reporter le mérite au chef de corps.

Le 1er *bataillon de chasseurs à pied* avait, dans son Orphéon, des hommes lisant sur la portée, ce qui a éveillé l'attention du jury. Les Orphéonistes étaient nombreux, et malgré cela la sonorité n'était pas extrême ; l'ensemble a été bon, les

rires dans *la Noce du Village* étaient bien exprimés, le chœur de *Jaguarita* n'a rien laissé à désirer.

L'exécution de l'Orphéon du 2e *voltigeurs* a été un peu défectueuse ; il faut du reste en donner pour cause le mauvais accord qu'ont pris les chanteurs.

Le 14e *de ligne*, quoique très-nombreux, nous a semblé pécher par le rhythme et par le style.

Le premier concours des Orphéons militaires, malgré les quelques petits reproches que nous avons dû signaler, nous a semblé d'un très-heureux présage pour l'avenir.

Le secrétaire : TH. DE LAJARTE.

Théâtre International.

Jury : M. Besozzi, président; Bazille, Colin, E. Durand, Hurand, d'Ingrande, Vervoitte, Rocheblave, secrétaire.

LECTURE A VUE.

2e division. — 2e section.

Orphéon de Houdan, directeur M. l'abbé Crépin. — Exécution légèrement hésitante, mais juste ; très-peu de fautes.

Orphéon de Pantin, directeur M. Porchet. — Bonne attaque; mesures 7 et 13 aux basses; le *sol* et le *sol* dièse pas justes; la modulation en *fa* très-bien. Ténors bons, basses faibles.

Orphéon de Saint-Gratien, directeur M. l'abbé Vié. — Le mouvement pris trop lent ; en général, peu de justesse, surtout le *sol* dièse, mesures 13, et le *si* bémol, mesure 20.

Société chorale de Troarn, directeur M. Thieulin. — Le *sol* dièse trop bas, le rhythme laisse à désirer, particulièrement à la mesure 24. Les basses sont bien faibles.

Orphéon de Sarcelles, directeur M. Gay. — Dur et pas juste. Rhythme peu assuré, surtout aux mesures 7 et 24.

Orphéon de Mandres, sous-directeur M. Moteau. — Encore beaucoup à faire pour arriver à une exécution convenable.

2e division. — 1re section.

Orphéon de Neuville-sur-Saône, directeur M. Guimet. — Mal attaqué ; la modulation en *fa* pas très-franche; quelques notes mal nommées. — M. Guimet, dont la place était dans la deuxième section, fait observer qu'il a été classé par erreur dans la première. Cet Orphéon, qui ne s'est pas élevé jusqu'à un prix, mérite, néanmoins, une mention spéciale au procès-verbal pour sa très-convenable lecture.

Société chorale de Maubeuge, directeur M. Guilliot. — Quelques fausses attaques. Mesures 19 et 20, les *si* bémol et l'*ut* naturel n'étaient pas justes.

Société chorale de Brest (méthode en chiffres), directeur M. Gouzien. — Bon rhythme, justesse satisfaisante, nuances observées.

Ecole militaire de gymnastique de Joinville (méthode en chiffres), directeur M. le capitaine Vigneaux. — Bonne exécution pour un Orphéon créé cette année. Un peu de faiblesse aux mesures 19, 20 et 21, et une fausse attaque à la mesure 38.

Société chorale de Saint-Maixent, directeur M. Bernazet. — Mauvaise attaque; exécution hésitante jusqu'à la mesure 18, puis tout à fait compromise.

Société chorale de Saint-Dié, directeur M. Denuery. — Très-bonne lecture; mouvement un peu lent.

Société Chevé, de Levallois-Perret (méthode en chiffres), directeur M. Frechon. — Encore une Société de création récente. Moins d'aplomb que l'école militaire, néanmoins de très-bons passages. Notons que, après une déroute, la Société a pu reprendre.

La Neustrienne d'Orbec, directeur M. Lillmann. — Le mouvement a été pris trop vite, et ce fait est pour beaucoup dans l'insuccès de cette Société, qui possède de très-bons lecteurs.

Société chorale d'Annecy, directeur M. Niéra. — Les ténors attaquent mal au début. Mesures 10 et 11, la modulation en *ré* mineur est manquée. Le *si* bémol de la mesure 21 trop haut; aux mesures 32 et 38, fausses attaques.

Orphéon de Breloux, directeur M. Airault. — Non inscrit; demande à concourir et est accepté avec l'assentiment des directeurs de cette section. Encore bien faible.

Orphéon de Neuilly-sur-Marne, directeur M. Parquet. — Cet Orphéon, inscrit dans la deuxième section, ne s'étant pas présenté à temps, il lui est offert de concourir dans la première. — Le ton mal pris; commencement d'exécution très-timide; la fin manquée.

1re *division.* — 2e *section.*

Société chorale de Poitiers, directeur M. Puisais. — Ténors solides. Une fausse attaque, mesure 25; le *si* bémol, mesure 30, pas juste; les basses, toujours très-faibles, manque la mesure 44.

Le Choral parisien, directeur M. Minard.—Bonne lecture, nuances observées; un peu d'hésitation vers la mesure 25.

Les Galinistes de Melun (méthode en chiffres), directeur M. Bouchard. — Commencement d'exécution laissant beaucoup à désirer; à partir de la mesure 38, tout à fait mauvaise.

Société chorale du Mans, directeur M. Vanghel. — Le mouvement pris trop vite: ce qui n'empêche pas cette Société de lire très-convenablement.

1re division. — 1re section.

Les Enfants de Lutèce, directeur M. Gaubert, et *les Enfants de Paris*, directeur M. Bollaert, lisent non sans fautes, mais courageusement, le solfège très-difficile de cette division. La note enharmonique de la 26e mesure laisse à désirer (faute commune à tous les concurrents).

La Société Amand-Chevé (méthode en chiffres), directeur M. A. Chevé, commence très-franchement et avec un bon sentiment musical ; mais à partir de la mesure 20, l'exécution devient confuse par la faute des basses, qui cessent de chanter pour la plupart. Soutenue par M. Chevé, la lecture se relève et les syncopes qui suivent sont très-bien accusées. — M. A. Chevé fait observer que le morceau est traduit sans soudures, ce qui augmente pour lui les difficultés ; il lui est répondu que plusieurs personnes compétentes ont été consultées, et qu'elles ont trouvé que les modulations, beaucoup trop rapprochées pour supporter ce mode de traduction, avaient dû être traitées comme des modulations dites *en éclair*. M. Chevé signale encore un chiffre mal barré à la mesure 35; on lui dit qu'il en sera tenu compte.

La Société impériale de Lille, directeur M. Boulanger, fait une lecture remarquable, mais non sans quelques fautes.

La dernière Société inscrite est l'*Ecole Galin-Paris-Chevé*, directeur M. Calvès. — M. Calvès est averti qu'un chiffre est mal barré ; il signale cette erreur à ses sociétaires. L'attaque est vigoureuse, mais ne se soutient pas. Avant la mesure 18, l'exécution était perdue. — M. Calvès arrête sa Société et vient se plaindre au bureau. Ce ne sont plus les observations parfaitement convenables de M. A. Chevé, mais une allocution de mauvais goût, dont les premiers mots sont pour le jury et le reste pour le public.

Cette façon inqualifiable de se conduire soulève dans la salle des réprobations nombreuses. Une partie des sociétaires suivent leur directeur dans cette voie déplorable ; plusieurs déchirent les partitions qu'ils ont encore dans les mains et les jettent aux pieds des commissaires chargés de les recevoir. M. Laurent de Rillé, indigné, intervient alors, et, dans une improvisation énergique, remet les choses en leur vraie place. Il est impossible d'entendre ce que vient de dire M. A. Chevé, ni les explications que veut donner M. Hurand.

De pareils faits se passent de commentaires. Dès qu'une Société ose suspecter la probité d'un jury et pense que pour un antagonisme de notes ou de chiffres on peut transiger avec sa conscience, cette Société se met dans le cas de ne plus être admise à des luttes qui, du moins, devraient être courtoises.

Ont signé :

MM. L.-D. Besozzi, président; Colin, A. Bazille, Emile Durand, Ch. Vervoitte, Hurand, Edmond d'Ingrande, Rocheblave, secrétaire.

Si l'on excepte l'incident regrettable dont on vient de prendre connaissance, l'ordre le plus parfait a constamment régné partout dans

ces diverses luttes de l'art. Mais cet incident a eu un tel retentissement, l'Orphéon tout entier s'en est si vivement ému et la presse spéciale et même politique en a tant parlé et avec tant de chaleur, qu'il nous est impossible à notre tour de ne pas en dire quelques mots ici. Reprenons les faits :

La Société chorale dirigée par M. Calvès (musique en chiffres) arrêtée par les difficultés, assurément très-grandes, comme intonation surtout, trop grandes peut-être, même pour des concurrents orphéonistes classés en première division, M. Calvès, au lieu d'accepter de bonne grâce sa défaite, prend une attitude courroucée. Il ose parler de guet-apens que lui aurait tendu ses juges. Se grisant de ses propres paroles, il passe du sérieux au bouffon, en affirmant que pas un des membres présents du jury n'est capable de lire le solfége imposé. On a vu que ce jury incapable, suivant le fougueux galiniste, était composé de MM. Besozzi, grand prix de Rome; Bazille, grand prix de Rome; Colin, grand prix de Rome; Durand, professeur de solfége au Conservatoire; Vervoitte, Hurand et d'Ingrande, maîtres de chapelle, et Rocheblave, compositeur. Au surplus, ce solfége, prétendu indéchiffrable, a été déchiffré par la Société Amand-Chevé, ce qui prouve une fois de plus, dit spirituellement M. Gebaüer dans l'*Écho des orphéons*, que l'*Avenir* [1] est aux branches cadettes. M. Laurent de Rillé, personnellement attaqué par l'irritable M. Calvès, a protesté énergiquement contre le manque de courtoisie du plaignant. Peu s'en est fallu, rapporte un témoin oculaire, M. A. Caise, correspondant du *Figaro*, qu'on ne fît un mauvais parti à ce dernier. M. Laurent de Rillé, surmontant l'émotion bien naturelle qu'une pareille scène lui avait occasionnée, ajoute M. Caise, a réclamé le silence de l'auditoire indigné, et, dans une allocution pleine de fermeté digne, il a pris acte du procédé inqualifiable de ses adversaires et flétri comme il le méritait le manque de savoir-vivre de l'artiste exaspéré de son insuccès.

M. Calvès a trouvé un défenseur dans le critique musical de l'*Opinion nationale*. Écoutons M. Azevédo, car nous voulons faire à chacun la part qui lui convient :

« Aux approches des concours orphéoniques de l'Exposition, M. Calvès, directeur de la société chorale Galin-Paris-Chevé, crut devoir demander par écrit à M. Laurent de Rillé, l'un des organisateurs de ses concours, s'il était vrai que le jury chargé de juger les épreuves de lecture à première vue avait décidé d'imposer à tous les concurrents la même tonalité écrite, quel que fût le mode

1. C'est le titre du journal de M. Amand Chevé.

d'écriture musicale. Il faisait remarquer que la Société chorale dont il est le directeur ne voudrait probablement pas faire au jury une concession qui tendait à mettre en question les bases de tout un système.

« M. Laurent de Rillé lui répondit, le 18 juin : « La nouvelle qu'on vous a rapportée est dénuée de fondement. *Vos solféges seront écrits* DANS LES LANGUES MODALES UT OU LA MINEUR ET NON AUTREMENT. »

« Oh! le bon billet qu'a la Châtre!

« Sur la foi de ce rassurant petit morceau de prose, M. Calvès et sa Société, M. Amand Chevé et la sienne, se présentèrent bravement au concours de lecture à première vue, le 8 juillet, dans la salle du Théâtre international. Là, on leur distribua, au moment de commencer, des copies du morceau à lire à première vue. Nous en avons une sous les yeux. Au début, ce morceau, à deux parties, se trouve tout naturellement dans les conditions de la promesse faite par M. Laurent de Rillé, puisqu'il est en *ut* majeur ; et l'on a bien fait de l'écrire dans ce ton, pour égaliser autant que possible les chances entre les Sociétés galinistes et celles qui devaient lire sur la portée. Il est, de plus, noté en chiffres avec les traits ascendants et descendants prescrits par Galin, pour les dièses et les bémols. *Mais il module horriblement*, et pas une seule des modulations n'est ramenée à l'écriture typique du mode, au moyen des mutations et des soudures usitées dans l'école ; par ce fait, il se trouve écrit d'une façon absolument contraire aux principes et aux habitudes de cette école.

« Ces soudures, qui font disparaître comme par enchantement les difficultés de la lecture, en supprimant les dièses ou les bémols amenés par la modulation, sont la condition *sine qua non* d'une traduction fidèle et praticable dans le système galiniste. »

Il était difficile que l'auteur du solfége incriminé, le très-honorable M. Besozzi, ne répondît pas aux allégations de M. Azevédo.

« 27 juillet 1867.

« MONSIEUR LE RÉDACTEUR,

« Dans son feuilleton du 23, relatif à la séance du 8 juillet (concours de lecture à vue), M. Azevédo critique la composition d'un solfége, sujet d'un incident fort regrettable, c'est son droit ; mais quand il ressort de son article que cet exercice de lecture a pu être un piége tendu à l'école du chiffre, malgré ma répugnance à m'occuper de moi, je me sens forcé de répondre, et je proteste hautement contre une insinuation aussi blessante.

« J'ai été chargé de composer quatre solféges pour ce concours, j'ai tenu à en surveiller moi-même la traduction, la gravure et l'impression. La traduction en chiffres a été le sujet d'une sérieuse préoccupation, et si le système *des soudures* a été écarté, on ne l'a fait qu'après avoir entendu les avis partagés de personnes compétentes, et avec *la conviction* très-loyale de faciliter l'épreuve aux concurrents.

« Je le répète, autant on a le droit de critiquer une œuvre, autant on doit s'interdire l'expression d'un soupçon offensant.

« Veuillez, je vous prie, monsieur le Rédacteur, publier ma lettre dans votre plus prochain numéro.

« Agréez, etc.

« L.-D. BESOZZI. »

« *P. S.* Deux fautes d'impression en huit pages ont été signalées par l'auteur de l'article; si M. Azevédo, qui me les reproche si sévèrement, veut bien prendre la peine de lire la *contrefaçon* de la *leçon entière* (déposée légalement par mon éditeur), et qui a paru sans autorisation dans *l'Avenir musical* du 15, il en verra bien d'autres, à commencer par la première mesure. »

On voit, par la réponse de M. Besozzi, que le journal de l'école du chiffre a tenté par tous les moyens possibles d'atténuer, d'excuser même la conduite d'un des siens en cherchant à prouver que le solfége était mal noté d'après les règles de la méthode Galin-Paris-Chevé.

M. Amand Chevé ne pouvait se dispenser, par esprit de corps, de prendre la défense de son infortuné coreligionnaire musical. Par malheur, fait observer très-justement M. J.-P. Mochelès, dans la *Chronique musicale*, M. Amand n'a pas jugé à propos de s'étendre sur le côté technique du débat, et il s'en suit que les explications qu'il fournit ne sont pas parfaitement claires. N'importe, nous reproduirons les explications de M. Amand Chevé pour ne pas manquer à l'esprit d'impartialité qu'à défaut d'autre qualité, on retrouvera partout dans cet ouvrage.

« La Société chorale que je dirige, appelée l'avant-dernière au concours, subit l'épreuve de lecture à vue. La traduction qui nous a été remise *n'étant pas conforme aux principes fondamentaux adoptés par notre école*, je fis à ce sujet quelques observations à voix basse au jury. La personne qui avait traduit le solfége, et dont nous nous plaisons d'ailleurs à reconnaître le mérite et l'entière bonne foi, reconnut *qu'elle s'était écartée de nos principes* dans le but de nous rendre la lecture plus facile. Je témoignai les regrets que cette bienveillance inopportune me causait, et rien n'avait troublé la séance, lorsqu'à son tour la Société de l'école Galin-Paris-Chevé, dirigée par M. Calvès, se présenta. Les obstacles qui nous avaient perdus avaient pour origine l'inexactitude du système graphique employé pour la traduction.

« Interrompu par son directeur, elle ne chanta que la moitié de son morceau d'épreuve. M. Calvès protesta à haute voix, signala des fautes et invoqua les termes formels d'une lettre dans laquelle M. L. de Rillé promettait qu'aucune modification ne serait faite à l'écriture adoptée par notre école. Une discussion s'ensuivit, au milieu de laquelle M. Calvès prononça cette phrase : « Seuls nous sommes compétents ». Les Sociétés orphéoniques, se méprenant sur le sens de ces paroles, redoublèrent leurs clameurs. L'intention de M. Calvès n'a jamais

été et ne pouvait pas être de nier la compétence d'un jury, aux décisions duquel il était venu se soumettre. Il voulait seulement préciser que les jurés ne pouvaient pas connaître aussi bien que nous l'écriture dont nous faisons usage. M. L. de Rillé, prenant alors la parole au milieu du tumulte, s'écria que le jury ne devait recevoir en public aucune réclamation, qu'il trouvait les paroles de M. Calvès outrageantes, et que nous devions des excuses au jury. Cette prétention n'était pas faite pour apaiser le débat : aussi les Sociétés rivales échangèrent-elles de très-regrettables paroles. Le tumulte, cependant, s'était à peu près calmé, lorsque les sergents de ville arrivèrent et invitèrent les deux partis à se retirer ».

L'incident est vidé, comme on dit au palais. N'en parlons plus. Mais il reste un fait qu'ont mis grandement en lumière les concours de lecture. C'est qu'aujourd'hui l'Orphéon français est entré résolûment dans le domaine de l'art. L'épithète de perroquet ne lui convient plus puisque toutes les sociétés chorales, à cette heure, suivent des cours réguliers de solfége. Elles ont raison : si le solfége n'est pas tout en musique, il est presque tout, et on n'est pas plus musicien en sachant mal lire les notes, qu'on ne serait lettré en sachant mal lire les lettres. Solfiez donc, jeunes gens, c'est-à-dire apprenez à retenir les rapports des intervalles, et vous n'aurez plus que bien peu de chose à redouter de la notation, qu'on emploie des chiffres ou des points sur la portée.

JOURNÉE DU DIMANCHE.

Ce dimanche, vainqueurs et vaincus se sont de nouveau gaîment rencontrés au Palais de l'Industrie où a eu lieu un second festival choral. Le programme n'était pas changé, mais les exécutants étaient plus nombreux, le public aussi, et l'exécution a paru généralement meilleure qu'au premier festival. Six mille chanteurs, au lieu de cinq mille réunis le vendredi précédent, ont pris part à cette fête. Cette plus-value de mille est due à l'Orphéon Parisien qui, le vendredi, était resté à ses ateliers. Or mille orphéonistes parisiens, ce n'est pas seulement le sixième de six mille, c'est un renfort considérable de bonnes voix, expérimentées, aguerries. Aussi a-t-on pu cette fois mieux apprécier certains chœurs, notamment le *Temple de la Paix*, les *Martyrs aux Arènes* et le joli *Fabliau des Deux Nuits* de Boieldieu. Des *bis* ont accueilli l'*Hymne à la Nuit* du simple, du mélodique et pourtant toujours ample et magistral Rameau. Le même honneur a été fait à la *Noce du Village*. L'auteur de cette composition, qui a été, nous le sa-

vons, l'organisateur dévoué de ces différentes solennités chorales avec le marquis de Béthisy et Georges Hainl, a reçu à cette séance un témoignage extrêmement flatteur. Les orphéonistes lui ont fait une ovation. M. Laurent de Rillé est venu les remercier de cette marque de sympathie, et les applaudissements du public se sont mêlés à ceux des chanteurs.

JOURNÉE DU LUNDI.

La belle, la grande partie allait se jouer ce jour-là. Les plus forts orphéons français, ceux qui avaient obtenu des prix au concours de la division française d'excellence, étaient appelés à l'honneur de briguer avec les sociétés étrangères d'élite le grand prix de 5,000 francs. C'est au Théâtre international qu'a eu lieu ce superbe tournoi, qui ne s'effacera pas des souvenirs de ceux qui en ont été témoins.

Après une solennelle promenade dans l'intérieur de l'Exposition de toutes les Sociétés chorales présentes à Paris, on a procédé au concours. Indépendamment du jury, formé de notabilités musicales dont on a vu les noms plus haut, on remarquait dans la salle plusieurs de nos chanteurs célèbres, et un grand nombre d'hommes de lettres et de compositeurs français et étrangers.

Un silence profond s'établit lors de l'entrée sur la scène des premiers champions de l'harmonie.

Ces champions, au nombre de 78, sous la direction de M. Verken, composent la *Legia* de Liége, une des meilleures Sociétés chorales, sinon la meilleure de toute la Belgique.

Les esprits sont tendus, et je suis sûr que les cœurs battent dans les poitrines.

La *Legia* entonne les premières notes des *Corsaires grecs* de Soubre, et l'on voit immédiatement que cette Société, dont la renommée est européenne, est à la hauteur de sa réputation. Le morceau est écrit en *fa*, et j'entends un certain nombre de ténors pousser vaillamment et très-heureusement des *ut* de poitrine, comme faisaient Duprez à l'Opéra et Tamberlick aux Italiens. Le premier de ces célèbres ténors est présent à cette séance, et il salue de la tête ces *ut* comme on salue d'anciennes connaissances. Les basses sont admirables, autant au moins que les ténors, et les difficultés nombreuses vraiment endiablées de ce chœur diabolique sont presque insurmontables. C'est moins une composition vocale qu'une véritable symphonie d'orchestre. Et pourtant les

chanteurs ne bronchent pas, et sauf une fausse attaque de quelques voix seulement, dans un passage des plus scabreux, et une légère confusion qui ne dure pas une seconde dans un autre passage non moins infernal, il faut tout admirer dans ce tour de force vocal. Quel que soit le mérite des Sociétés qui vont suivre, il paraît certain que la *Legia* ne pourra pas être dépassée sous le rapport de la difficulté vaincue. Si le premier prix lui échappe, c'est précisément qu'elle se sera sentie trop habile et qu'elle aura trop voulu prouver son habileté au détriment du charme, le principal but de toute musique. Pourquoi chanter ce qui est inchantable et faire des voix d'hommes une pénible imitation des instruments de l'orchestre? *Est modus in rebus*, comme disait Horace, et c'est ce qui manque à beaucoup de compositeurs et à beaucoup d'exécutants.

Vive attention de l'auditoire. Voici venir la Société impériale de Lille. On sent que la bataille est engagée entre la *Legia* et cette Société. Mieux inspirée dans le choix de ses morceaux que l'orphéon belge, elle ne va pas chercher à nous prouver l'impossible qui ne se prouve pas. Elle est société chantante, et son ambition se borne à chanter le mieux possible des compositions vocales. Mais il n'est pas toujours facile de savoir poser des limites à son ambition. La Société impériale de Lille a eu cette sagesse, et bien lui en a pris.

Les *Fils de l'Égypte* lui avaient réussi au concours de la division française ; c'est avec ce même chœur qu'elle vaincra les étrangers. Jamais elle n'a si bien chanté cette composition de Laurent de Rillé. Ampleur de son, inflexions délicates, accents dramatiques et passionnés, elle a tout, tout ce qui se peut obtenir raisonnablement de la voix et du cœur ému. Aussi quel entraînement dans l'auditoire!

Pourtant, et comme rien n'est parfait ici-bas, nous reprocherons aux héros de cette journée ce que nous leur avons déjà reproché, de l'exagération dans les nuances. Il ne faut pas que jamais les *pianissimo* tombent dans l'afféterie et le mignard. Jusque dans les plus délicates inflexions il faut qu'on sente, dans des chœurs d'hommes, la force et la virilité. C'est le comble de l'art d'être à la fois doux et fort, aimable et énergique, gracieux et puissant. Dans le *Tyrol*, la Société lilloise a poussé l'observation des contrastes beaucoup trop loin. S'il faut de l'antithèse en musique comme en littérature et comme en peinture, il n'en faut pas trop. Scribe nous l'a dit après Horace, l'excès en tout est un défaut. Mais cette observation faite, il nous faut applaudir et applaudir

bien fort cette noble phalange et son digne directeur, M. Boulanger, que la croix de chevalier de la Légion-d'Honneur est venue récompenser en récompensant, par une juste solidarité de succès artistique, tous les membres de la Société.

Après ces deux Sociétés, une autre chorale belge, Roland de Lattre, de Hall, a fait preuve de précieuses qualités et d'une excellente éducation artistique. A défaut de médaille, elle gardera le souvenir des applaudissements de toute la salle. C'est de mémoire, comme jouent les virtuoses, qu'elle a chanté le *Tyrol* et l'*Hymne à la Nuit*.

On croyait tout terminé, quand on a vu apparaître une Société de Londres, la *Tonic sol fa* [1], composée d'hommes et de femmes.

Les Anglaises sont de toutes les femmes les seules qui sachent voyager confortablement et élégamment. Telles qu'elles étaient parties de Londres elles se sont montrées à nous, et il y avait dans le sans-façon pittoresque et de bon goût de leur toilette, avec l'indispensable voile vert ou bleu, plus qu'un curieux et joli coup d'œil, il y avait un trait de mœurs.

Avez-vous assisté à Boulogne ou à Calais au débarquement d'un paquebot anglais ? Si oui, je n'ai plus rien à ajouter; vous avez le tableau au complet; c'était un débarquement d'Anglaises, mais le plus gracieux des débarquements.

Je n'ai pas besoin de vous dire l'accueil empressé, cordial et galant qui a été fait aux *ladies* et aux *gentlemen*. Ils ont chanté le *Hunting song* de Ullah, et le *Shepherd's farewell* de Bénédict. J'ai cru que les applaudissements n'auraient pas de fin. Pour répondre à cette chaude ovation, bien méritée d'ailleurs par le talent des chanteurs londonniens, ils ont dit l'air *Partant pour la Syrie*, et terminé la séance par le *God save the Queen*. C'est debout et tête nue qu'on a entendu, suivant la tradition anglaise, ce bel air national.

Les Français criaient bravo, les Anglais criaient hurrah, pendant que les jolies ladies agitaient leurs mouchoirs. Sans la distance qui séparait les chanteurs des auditeurs, il y aurait eu un embrassement général, et le plus cordial, le plus franc des embrassements, je vous l'assure.

1. Nous n'avons pas ici à entrer dans l'explication de cette méthode, qui a plus d'un point de parenté avec celle de Galin-Paris-Chevé. Des explications nous conduiraient trop loin. Pour les partisans de l'un comme de l'autre de ces systèmes, la notation musicale habituelle est vicieuse. Dans leur opinion, elle complique l'étude du selfége et ne devient facile que quand on sait bien la musique. Mais alors, et encore une fois comment se fait-il qu'il y ait un peu partout tant de jeunes enfants bons lecteurs de musique sur la portée ?

A leur sortie de la salle le même accueil a été fait à la *Tonic sol fa* par les orphéonistes français.

J'ai pensé alors que la musique était quelque chose de plus qu'un art d'agrément, et qu'elle pourrait bien être aussi l'art de fusionner les cœurs. J'ai aussi pensé que l'heure de l'affranchissement avait sonné pour la femme, et qu'une ère nouvelle allait s'ouvrir pour son esprit asservi jusqu'ici par l'ignorance et le plus offensant des despotismes. Que dis-je, elle est commencée déjà, cette ère de délivrance morale, pour la femme européenne et pour l'Américaine des libres États-Unis, où ses droits sont reconnus dans la limite du juste et du possible. Mais il faut se montrer digne de la vérité pour qu'elle nous apparaisse, et tous ne méritent pas encore d'entrer dans son resplendissant et sublime domaine. Pourtant tous s'efforcent d'y pénétrer.

« Le monde marche », a dit Pelletan. Les pas du monde ont été des pas de géant dans la voie du progrès intellectuel depuis qu'il a eu pour guide la raison.

Combien, en effet, nous sommes loin du jour,—pourtant assez récent si nous ne comptions que les années,—où, dans une assemblée solennelle de docteurs en théologie, la question fut agitée de savoir si définitivement les femmes ont une âme!

Il fut décidé qu'elles en ont une.

Grand merci à messieurs les docteurs de leur bienveillante décision!

Il est vrai que s'ils eussent décidé le contraire, c'eût été exactement la même chose. Rien n'eût été changé dans le monde du mysticisme philosophique et religieux, il n'y eût eu qu'une ridicule erreur de plus.

Donc ces excellents docteurs n'ont pas voulu refuser cette flamme divine, qui survit au corps et l'ennoblit, à nos mères et à nos sœurs. C'est fort bien ; mais ce n'est pas tout ce qu'il y avait à faire en faveur de la femme. En effet, du moment où l'on a reconnu une âme chez la femme, c'est-à-dire ce principe indéterminé dont nous sentons les effets, qui parle à notre esprit troublé en lui disant : *espère!* du moment, dis-je, où la femme a été reconnue dans son essence l'égale de l'homme, l'homme s'est imposé l'obligation de l'élever à son niveau par la culture des sciences et des beaux-arts, qui sont le perfectionnement de l'esprit et des sentiments. Trop longtemps on a méconnu ce devoir en faisant à la femme un mérite de son ignorance. Toutes les femmes instruites et distinguées ne sont pas des *femmes savantes*, et l'on peut, sans être,

comme dit Armande dans la comédie de Molière, des *gens grossiers* et des *personnes vulgaires*,

..... N'entrevoir point de plaisirs plus touchants,
Qu'une idole d'épouse et des marmots d'enfants.

Il n'existe, certes, aucune incompatibilité entre les devoirs de la femme et l'instruction. Quel nom donner à des devoirs sociaux qui excluraient l'ornement de l'esprit et isoleraient le cœur des salutaires émotions de l'art? De semblables devoirs seraient un châtiment, et les femmes qui s'y soumettraient des condamnées. L'âme exige une hygiène comme le corps, car la santé de l'âme n'est pas plus assurée que celle du corps. On a parlé du ridicule qui s'attache parfois aux femmes infatuées de leur savoir; à la bonne heure; mais combien les dangers de l'ignorance sont plus à redouter que les ridicules d'une science prétentieuse! Suivant l'instruction et l'éducation qu'elle reçoit, la femme s'élève ou s'abaisse, s'épure ou se corrompt, agrandit le domaine de ses vertus ou s'abîme dans le vice.

Ce sera l'honneur de l'époque où nous vivons d'avoir encouragé la femme à prendre sa part d'être intelligent et perfectible de tous les travaux de la pensée, de toutes les fortifiantes émotions de l'art, l'art qu'on pourrait appeler la rhétorique du cœur. Prétendre qu'il y a danger à s'instruire et à cultiver les beaux-arts, c'est du même coup mettre en suspicion le vrai et le beau, qui sont le but de la science et de l'art. Ah! combien plus redoutable mille fois est pour la femme l'éducation frivole qu'elle reçoit au contact du monde! Qu'apprend-elle là qui lui soit utile, et que n'y apprend-elle pas qui ne puisse lui être nuisible?

Je sais qu'il se trouve des gens assez jaloux des prérogatives que donnent la naissance et la fortune pour prétendre écarter du banquet de la vie intellectuelle les filles d'artisans, qu'ils voudraient voir condamner à l'ignorance. N'est-ce pas assez que les hasards de la naissance ou de la fortune aient fait à ceux-là la part si belle dans la vie, sans qu'ils exigent de celles-ci le sacrifice des facultés suprêmes, qui sont de voir, de connaître, d'apprécier et de sentir, et dont l'Éternel a doué tous les hommes également? Détestable et odieux despotisme entre les plus odieux, que celui qui s'attaque à l'âme et prétend en comprimer l'expansion. Le temps des préjugés de l'instruction est passé, Dieu merci! et le soleil du vrai et du beau anime aujourd'hui tous les êtres humains, en attendant qu'il puisse les éclairer tous. Chacun, en

effet, aspire à apprendre, à savoir, et cette tendance générale nous marque le temps où tout le monde aura la possibilité avec le devoir d'apprendre et de savoir.

Dans quelle grande assemblée française avons-nous entendu naguère une voix discordante soutenir qu'il y avait déjà assez de femmes artistes dans notre pays? Eh bien! non! il n'y a pas et il n'y aura jamais nulle part assez d'artistes de génie pour la gloire de l'humanité, et il faut, pour produire ce qu'on appelle simplement de *bons artistes*, un ensemble de qualités trop précieuses et trop rares pour qu'on puisse craindre jamais leur envahissement. Quant aux personnes qui ne pratiquent l'art qu'en amateur, les jouissances qu'elles en éprouvent et qu'elles font partager à leur entourage sont une réponse assez triomphante aux fades satires dont pourraient les gratifier de jaloux impuissants.

La femme vit surtout par le cœur; or, l'art est une conquête du cœur. Qu'elle reste donc, la femme, dans ce domaine de l'art qui est le sien, et qu'elle nous y attache plus encore par les grâces de sa personne. En la faisant belle, généreuse, honnête et sympathique, il semble que la nature ait plus particulièrement créé la femme pour les beaux-arts, lesquels éveillent en nous ces diverses impressions.

A l'homme les fortes conceptions de l'entendement, à la femme les douces et enivrantes récréations de l'âme. « Où est la femme? » ne veut pas toujours dire où est la cause du mal; il signifie aussi où est la cause du bien.

Aussi suis-je douloureusement étonné de voir Bossuet, après beaucoup d'autres docteurs de l'Église, repousser systématiquement, comme un danger pour les femmes, le développement de leurs facultés intellectuelles. « Les femmes, dit l'éloquent écrivain, n'ont pas moins « de penchant à être vaines par leur esprit que par leur corps. Souvent « les lectures qu'elles font avec tant d'empressement se tournent en « parures vaines et en ajustements immodestes de leur esprit; souvent « elles lisent avec vanité, comme elles se coiffent... » A cela je répondrai que les femmes qui sont naturellement vaines et immodestes font tout, sans exception, avec vanité et immodestie. Ce serait sans se départir de ces tristes sentiments qu'elles en liraient la condamnation dans Bossuet lui-même. Mais Dieu merci! ces femmes-là sont l'exception, et je me range à l'avis de la Bruyère quand il dit : « Les femmes « ne sont détournées des sciences que par certains défauts; concluez « donc que moins elles auraient de ces défauts, plus elles seraient

« sages, et qu'ainsi une femme sage n'en serait que plus propre à de-
« venir savante, ou qu'une femme savante n'étant telle que parce
« qu'elle aurait pu vaincre beaucoup de défauts, n'en est que plus
« sage. » N'est-ce pas justement faire l'apologie de l'exercice des facultés de l'entendement chez la femme, tout en constatant les raisons qui l'empêchent généralement de se livrer aux fortes études? N'en déplaise à Bossuet, les femmes qui lisent ou qui font de l'art par vanité comme elles se coiffent, se coifferaient deux fois au lieu d'une si on les privait de lecture, de musique ou de peinture, et celles qui ont réellement le goût des lettres et des beaux-arts n'oublient pas pour cela de se coiffer, pour peu qu'elles aient quelque dignité de leur propre personne. Sans doute il faut déplorer les esprits superficiels, hommes ou femmes, qui ne voient dans la lecture, comme dans la musique et la peinture, qu'un moyen de vaine satisfaction d'amour-propre ; mais il faut louer grandement les femmes d'un esprit supérieur qui lisent pour s'instruire, écrivent quand elles se sentent les aptitudes de l'écrivain, et savent, par un talent acquis, se rendre plus agréables dans le monde et, au besoin, utiles à elles-mêmes et à leur famille. Que de femmes, en effet, éprouvées par des revers de fortune, ont trouvé dans la musique, dans le dessin, dans la peinture, dans les lettres, le moyen de s'affranchir et d'affranchir leurs enfants des horreurs de la misère! La misère, voilà le grand danger pour la femme, et c'est à le prévenir honnêtement et dignement qu'il faut s'attacher. Art *d'agrément* aujourd'hui, art *d'utilité* demain peut-être, car l'instabilité est la loi des choses humaines!

Voyons ce que peut devenir, sur l'océan du monde, la fille élevée dans une aisance relative, qui, tout à coup, se voit privée de direction et d'appui : ces naufrages sociaux se comptent par centaines, hélas! dans les grands centres de civilisation, tels que Paris et Londres. Si elle est en possession d'un art, cet art lui servira de radeau, il sera la planche de salut sur laquelle elle voguera sans crainte de sombrer, quoique exposée à de fréquentes bourrasques, jusqu'au jour où s'ouvrira pour elle un port de salut. Mais que la naufragée du destin n'ait pour elle que sa jeunesse, sa beauté, sa douce ignorance et ses sentiments honnêtes, la voilà livrée au monstre qui la guette : Moloch de dépravation et de ruine, contre lequel elle peut à peine essayer de lutter un moment. Son arme est une aiguille! On en rit.

La voilà, fille d'artiste, d'écrivain, de savant, de magistrat,

d'avocat, de fonctionnaire, sans parents et sans autre héritage qu'un nom honorable à faire respecter, improvisée par le malheur couturière dans un atelier. Ah! c'est alors que viendront les amers et inutiles regrets d'avoir dédaigné d'acquérir un de ces talents d'agrément, dont l'utilité se fait si vivement sentir à l'heure des épreuves. Épreuves suprêmes, combats infernaux dont les champs de bataille s'appellent déshonneur ou misère. Un frisson d'épouvante et d'horreur glace tout notre être en songeant au dénuement sordide, inique, révoltant, de ces femmes, véritables machines humaines, dont la vie s'use à augmenter l'insolente prospérité de la fortune publique un peu partout, mais plus particulièrement en Angleterre. Oh! cette *chanson de la chemise*, quelle vertigineuse et horrible réalité! J'en veux citer trois couplets, trois couplets seulement sur le grand nombre.

Couvertes de haillons sordides,
Une femme, aux doigts rompus, usés,
Aux paupières alourdies, rougies,
Tire son aiguille et son fil,
Elle coud! elle coud! elle coud!
En proie à la misère, à la faim.
D'une voix brisée par la souffrance,
De la chemise, elle chante la complainte.

Travailler! travailler! travailler!
Dès que le coq commence à chanter,
Travailler! travailler! travailler!
Jusqu'à ce que les étoiles commencent à briller.
Oh! si des enfants du Christ ce labeur est le lot,
N'est-ce pas être esclave
Sur la terre musulmane,
Où la femme n'a pas d'âme à sauver.

. . . .

Hommes entourés de sœurs chéries,
Hommes caressés par des mères, par des femmes aimées,
Ce n'est pas de lin que vous êtes vêtus,
Mais bien de la vie d'humaines créatures
En proie à la misère, à la faim,
Qui, d'un double fil,
Cousent, cousent, cousent
A la fois une chemise et leur linceul.

Horrible! horrible! horrible! comme aurait dit Shakespeare. Tant que la science sociale n'apportera pas un remède radical à de semblables malheurs, les femmes, du moins, trouveront dans la culture des beaux-arts un moyen de les éviter.

Dans tous les arts, les femmes ont excellé, et c'est avec orgueil que l'histoire de l'esprit humain, dans ces dernières années, — pour ne pas remonter plus haut, — a inscrit les noms, désormais ineffaçables, de Rachel, de George Sand, de Rosa Bonheur, de Malibran, de Mars, de Pleyel, de Milanollo, de Sontag, de Carvalho, etc. Ces noms, si distingués, parlent à nos imaginations autant qu'à nos cœurs ; les citer, c'est répondre aux théories de ceux qui voudraient parquer la femme dans l'ignorance et le matérialisme, qui, pendant tant de siècles, ont fait de la moitié du genre humain l'esclave avilie de l'autre moitié.

Qu'on me pardonne cette digression un peu bien longue sur les beaux-arts et la femme. Le sujet me tenait au cœur, et la présence des gracieuses élèves de chant qui nous sont arrivées d'Angleterre était bien fait, on l'avouera, pour fortifier en moi l'estime et la sympathie que la forte moitié de l'espèce doit à la plus faible.

Nous aurons clos ce chapitre quand nous aurons donné la liste des prix obtenus aux différents concours de la section chorale, et fait assister le lecteur à la distribution des récompenses.

Concours international d'excellence.

1er *prix* (5,000 francs et une couronne de vermeil).

38 votants. — 40 voix par suite de deux *ex æquo*.

Société impériale des orphéonistes lillois.	29 voix.
Société la Legia.	4 —
Société Roland de Lattre de Hall.	4 —
Société l'Union chorale de Lille.	1 —
Bulletins nuls portant seulement ce mot : Lille.	2 —
Total.	40 voix.

2e *prix*.

33 votants. — 34 voix par suite d'un *ex æquo*.

La Legia.	20 voix.
Société Roland de Lattre de Hall.	11 —
Société l'Union chorale de Lille.	2 —
Bulletin nul.	1 —
Total.	34 voix.

Le jury a décerné une couronne de vermeil à la Société *Tonic sol fa*, de Londres, qui a été entendu hors classe, étant composée de femmes et d'hommes.

LISTE DES PRIX.

Division internationale.

1er prix : Société impériale des orphéonistes de Lille, directeur M. Boulanger.
2e prix : la Legia de Liége, directeur M. Vercken.

Division française d'excellence.

1er prix : (2,000 francs et une couronne de vermeil), Société impériale des orphéonistes de Lille, directeur M. Boulanger.
2e prix : (grande coupe et médaille de vermeil), Union chorale de Lille, directeur M. Larsonneur.
3e prix : (vase d'argent et médaille de vermeil), Les Enfants de Lutèce, directeur M. Gaubert.
4e prix : (bâton d'ivoire et médaile d'or), l'Avenir de Marseille, directeur M. Bertot.

DIVISION SUPÉRIEURE.

1re section.

1er prix : la Parisienne, directeur M. Dubois.
2e prix : les Neustriens de Caen, directeur M. Lechangeur.
3e prix : la Chorale de Poitiers, directeur M. Puisais.

2e section.

1er prix : *ex æquo* : Choral parisien, directeur M. Minard; Chorale du Mans, directeur M. Van Ghèle.
2e prix : Ensemble de Paris, directeur M. Damas.
3e prix : les Enfants de Choisy-le-Roi, directeur M. Legrand.
4e prix : Société Trophyme, de Mondragon, directeur M. Marron.

1re DIVISION.

1er prix : Orphéon bitterois de Béziers, directeur M. Viguier.
2e prix : Orphéon de Tarascon, directeur M. Allègre.
3e prix : Ecole militaire de Gymnastique de Joinville-le-Pont, directeur M. Vigneau.
4e prix : le Choral le Louvre, directeur M. Baslaire.
5e prix : Orphéon de Villeneuve-les-Avignon, directeur E. Borty.
6r prix : les Enfants de Beauvais, directeur M. Prévost.

2e DIVISION.

1er prix : Société chorale de Nantes, directeur M. Pérès.
2e prix : Orphéon de Bédarieux, directeur M. Roger.

3e prix *ex æquo* : Chorale de Maubeuge, directeur M. Guillot; Allobroges de Paris, directeur M. Boirard.
4e prix : Orphéon de Provins, directeur M. Elie Haye.
5e prix : Orphéon de Neuville-sur-Saône, directeur M. E. Guimet.
6e prix : Choral Saint-Bernard de Paris, directeur M. Morand.
7e prix : Choral Saint-Jacques de Paris, directeur M. Merlé.
8e prix : Orphéon de Laval, directeur M. Couturaud.
9e prix : Neustrienne d'Orbec, directeur M. Lilman.
10e prix : Lyre de Crest, directeur M. Albarel.
11e prix : Cercle orphéonique de Condom, directeur. M. Bondu.
12e prix : Orphéon d'Argenteuil, directeur M. Lambert.

3e DIVISION.

1re section. — Groupe A.

1er prix : Choral Saint-Jacques de Castres, directeur M. Sauvaget.
2e prix : Orphéon de Thann, directeur M. Donadieu.
3e prix : Choral de Saint-Maixent, directeur M. Bernazay.
4e prix : le Kremlin de Gentilly, directeur M. Reuet.
5e prix : Philharmonique de Condom, directeur M. Frœmer.

Groupe B.

1er prix : Chorale autunoise d'Autun, directeur M. Veny.
2e prix : Orphéon de Pantin, directeur M. Porchet.
3e prix : Orphéon de Breloux, directeur M. Airault.
4e prix : Union lyrique de Lyon.
5e prix : Galinistes de Melun, directeur M. Bouchard.
6e prix : Choral d'Annecy, directeur M. Perier.
7e prix : Orphéon de Sarcelles, directeur M. Cottin.
8e prix *ex æquo* : Orphéon de Boulogne-sur-Seine, directeur M. Foucart; Choral de Sceaux, directeur M. Quenard.
9e prix : Orphéon de Vitré, directeur M. Duclos.

2e *section.*

1er prix : l'Avenir de Crest, directeur M. Aubert.
2e prix *ex æquo* : Orphéon d'Aubervilliers, directeur M. Cantarel; Chorale de Saint-Dié, directeur M. Desmery.
3e prix : Orphéon de Capestang, directeur M. Dieulafé.
4e prix : Orphéon de Vincennes, directeur M. Peny.
5e prix : Orphéon de Vaux, directeur M. Rétif.
6e prix : Orphéon d'Aignan, directeur M. Planté.
7e prix : Orphéon de Castelnau-Médoc, directeur M. Arberet.
8e prix : Chorale de Brest, directeur M. Gouzien.
9e prix : Union chorale d'Emmerin, directeur M. Bar.

10e prix : Chorale de Troarn, directeur M. Thieulin.
11e prix : Chorale Stanislas de Lunéville, directeur M. Caspar.
12e prix : Saint-Jacques de Houdan, directeur M. l'abbé Crépin.
13e prix : Chorale de Lusignan.
14e prix : Orphéon de Deuil, directeur M. Léraut.

3e *section.*

1er prix : Rozoy-en-Brie, directeur M. Nitot.
2e prix : Orphéon de la Princesse-Mathilde de Saint-Gratien, directeur M. l'abbé Vié.
3e prix : Orphéon de la Reine-Blanche d'Asnières-sur-Oise, directeur M. Lalliaume.
4e prix : Orphéon de Mandres, directeur M. l'abbé Chevalier.
5e prix : Orphéon d'Epernon, directeur M. Ledru.
6e prix : Orphéon de Courpalay, directeur M. Fourrault.
7e prix : Orphéon de Thiais, directeur M. Desmoulin.
8e prix : Orphéon de Neuilly-sur-Marne, directeur M. Parquet.

4e *section.*

1er prix : Chorale Chevé de Levallois-Perret, directeur M. Fréchon.
2e prix : les Enfants de la Mer-de-Sérignan, directeur M. Gauthier.
3e prix : Orphéon de Verrières-le-Buisson, directeur M. Camus.

La Société Sainte-Marie de Castelfranc, dirigée par M. Bonafous-Murat, ainsi que le choral de Belleville, dirigé par M. Jouvin, n'ont pu, par des causes indépendantes de leur volonté, se présenter à temps pour prendre part au concours; le jury les a entendus, mais hors classe, et il a été accordé à chaque société une médaille de vermeil.

ORPHÉONS MILITAIRES.

1er prix *ex æquo* : 1er régiment des grenadiers, chef de musique M. Magnier; 43e régiment de ligne, chef M. Kakosky.
2e prix : 3e régiment des grenadiers, chef M. Sohier.
3e prix *ex æquo* : 58e régiment de ligne, chef M. Zwerzina; 1er bataillon de chasseurs, chef M. Bangratz.
4e prix : 2e régiment des voltigeurs, chef M. Sellenick.
5e prix : 14e régiment de ligne, chef M. Krebs.

LECTURE A VUE.

PREMIÈRE DIVISION. — 1re *section..*

1er prix à l'unanimité : Société impériale de Lille, directeur M. Boulanger.
2e prix *ex æquo* : les Enfants de Lutèce, directeur M. Gaubert; les Enfants de Paris, directeur M. Bollaert.
3e prix à l'unamité : Société Amand-Chevé (de Paris).

2e section.

1er prix *ex æquo :* Choral parisien, directeur M. Minard ; Chorale du Mans, directeur M. Van Ghèle.

2e prix à l'unanimité : Chorale de Poitiers, directeur M. Puisais.

DEUXIÈME DIVISION.

1re section.

1er prix *ex æquo :* Chorale de Saint-Dié (à l'unanimité), directeur M. Desmery; Chorale de Brest (à la majorité), directeur M. Gouzien.

2e prix à l'unanimité : École militaire de gymnastique de Joinville, directeur M. Vigneau.

3e prix : Chorale de Maubeuge, directeur M. Guillot.

2e section.

1er prix : Orphéon de Houdan, directeur M. l'abbé Crépin.

2e prix : Orphéon de Pantin, directeur M. Porchet.

Mention : Chorale de Troarn, directeur M. Thieulin.

Nous n'avons pas voulu surcharger cette liste des médailles reçues par chaque Société; mais nous pouvons donner le bordereau de celles qui ont été commandées par la Commission impériale pour les besoins des festivals et des concours orphéoniques. Ce sont :

10 médailles d'or de 36	à fr.	92 fr.	75 c.	l'une; ci	927	50
44 médailles de vermeil de 50	à	18	90	l'une; ci	831	60
70 médailles de vermeil de 36	à	17	20	l'une; ci	504	»
4 médailles d'argent de 50	à	16	15	l'une; ci	64	64
41 médailles d'argent de 36	à	5	45	l'une; ci	233	45
400 médailles de bronze aluminium, 50	à	2		l'une; ci	800	»
			TOTAL.		3,361	19

DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES.

Le lendemain, mardi 9 juillet, les vainqueurs de l'Orphéon ont eu l'honneur de recevoir leurs prix au Palais de l'Industrie, sous la présidence de l'Empereur et de l'Impératrice, escortés de la princesse Clotilde, de la princesse Murat, du prince-prélat Bonaparte, qui depuis a reçu le chapeau de cardinal; de Mme la duchesse de Mouchy; de LL. Exc. le maréchal Vaillant, grand-maréchal du palais, ministre de la maison de l'Empereur et des beaux-arts; de Forcade la Roquette,

ministre du commerce et des travaux publics; Duruy, ministre de l'instruction publique; de M. le comte de Nieuwerkerke, sénateur, surintendant des beaux-arts; de M. le baron Haussmann, préfet de la Seine; de M. Le Play, commissaire général de l'Exposition, aujourd'hui sénateur. Nous avons aussi remarqué, en costume de membre de l'institut, MM. Ambroise Thomas et Georges Kastner. M. le marquis de Béthisy, vice-président du comité de l'exécution musicale (2e section) assistait à cette cérémonie avec beaucoup d'autres personnages de distinction.

Sur des banquettes réservées étaient placées les membres des divers jurys orphéoniques.

L'Empereur est arrivé en uniforme, un crêpe au bras, l'Impératrice et toutes les dames de la cour en grand deuil. Leurs Majestés ont été reçues par le commissaire général de l'Exposition et par Leurs Excellences MM. le maréchal Vaillant, Duruy, Forcade la Roquette.

La présence du chef de l'État et de l'Impératrice à cette fête du peuple artiste était la plus haute sanction que pût espérer cette institution d'une si incontestable portée morale, et au triomphe de laquelle se sont voués dès son origine tant d'hommes de cœur, tant d'artistes désintéressés.

Ces artistes, modestes pour la plupart, mais dignes et méritants, ont inspiré à cette occasion la réflexion suivante à M. Eugène Tarbé qui alors écrivait au *Figaro* :

« Tous les ans, on décore, à la suite d'exposition d'œuvres souvent bien faibles, des peintres et des sculpteurs, et cela se fait dans une assez grande proportion.

« De même au 1er janvier et au 15 août.

« Les musiciens ne se plaignent pas du dédain dont ils sont l'objet, mais ils souffrent, et j'en connais bon nombre qu'une telle situation décourage.

« Deux ou trois croix bien données eussent fait un plaisir extrême à tout le monde ».

On n'a donné aucune croix à aucun musicien à l'occasion de ces fêtes orphéoniques, mais deux nominations ont eu lieu le jour de la distribution des récompenses aux Sociétés chorales.

Son Exc. le ministre de l'instruction publique a décerné le titre d'officier d'Académie à M. Émile Guimet, président de l'association du Lyonnais, ainsi qu'à M. Léon Féret, président de la Société du Calvados. Cette distinction, très-flatteuse et très-enviée par tous les hommes voués à l'enseignement, avait été précédemment accordée à

M. de la Fontaine, président de l'association des Sociétés chorales de la Seine, et à M. Laurent de Rillé, inspecteur de l'enseignement musical dans les lycées et les écoles de la France. Ce sont là autant de marques d'estime qui, en récompensant des hommes de mérite, témoignent de l'intérêt que porte au développement de l'art musical populaire le ministre de l'instruction publique M. Duruy, à l'esprit libéral duquel nous ne cesserons de rendre hommage.

Le défilé des bannières a eu lieu avec le plus grand ordre devant Leurs Majestés.

On avait eu l'heureuse idée de réunir en tête du cortége les différents groupes sociaux parmi lesquels se recrute l'Orphéon.

C'était d'abord les ouvriers composant la Société de Neuville-sur-Saône, dont M. Guimet, un riche manufacturier Lyonnais, est le dévoué directeur.

Puis quelques habits noirs représentant la bourgeoisie.

Venaient ensuite quelques ecclésiastiques.

Des soldats choisis dans l'artillerie, la ligne, la cavalerie, la marine complétaient cet ensemble véritablement pittoresque.

Après le défilé, les bannières ont été placées en face du trône, et plusieurs chœurs ont été chantés par les sociétés victorieuses.

Le directeur de la Société impériale de Lille a reçu une couronne d'or des mains de l'Impératrice, et c'est l'Empereur qui a offert lui-même le prix exceptionnel et hors concours voté par le jury à la société anglaise. Une gracieuse miss, accompagnée par Laurent de Rillé, s'est avancée en rougissant jusqu'auprès de l'Empereur, qui lui a dit quelques mots en anglais. Puis Leurs Majestés se sont retirées, et c'est sous la présidence du maréchal Vaillant que les autres récompenses ont été distribuées.

UN DERNIER MOT SUR L'INSTITUTION ORPHÉONIQUE.

Nous sommes de ceux qui comprennent que l'Orphéon est devenu, en France, une force morale considérable. Or, toute action morale est un instrument de progrès si elle ne devient une arme de despotisme. Il s'agit donc d'imprimer à cette force nouvelle une salutaire direction. Mais pour lui imprimer cette direction, il faut nécessairement se former une idée exacte du véritable caractère de cette immense association populaire dont les rapides développements méritent l'attention de tous les esprits.

Il en est de l'institution orphéonique comme de toutes les institu-

tions nées au sein du peuple, qui se développent et s'imposent par une puissance dont on voit les effets, mais dont il est souvent difficile de définir la cause.

Un homme de génie dont le nom signifie liberté, justice, patrie, humanité, Jean-Jacques Rousseau, avait dit, après beaucoup d'autres philosophes, que le peuple francais, si rempli des plus belles qualités, était malheureusement inapte à comprendre la musique, par conséquent à devenir jamais musicien. Des siècles d'observation semblaient confirmer cet arrêt. Et voilà que, tout d'un coup, ce peuple rebelle ou indifférent à l'art des sons, se lève des quatre points cardinaux de la France en légions harmonieuses, et proteste par ses chants mêmes contre une opinion devenue universelle.

Cent mille hommes du peuple, de ce peuple antimusicien, sont devenus musiciens en quelques années, et ont cultivé cet art avec passion!

Les politiques à courte vue, — on en compte quelques-uns, — et les philosophes d'occasion, — il en existe, — n'ont trouvé dans ce fait qu'un entraînement de la mode, une manière de sport, un simple divertissement dont il ne sera plus bientôt question. Les hommes mieux avisés ont cherché des raisons sérieuses à un mouvement trop rapide, trop profond, trop étendu pour n'être pas sérieux.

Il y a dans l'admirable et impénétrable économie des lois qui gouvernent le monde, une pondération de toutes les forces vives de la pensée humaine, et une attraction incessante vers le but où nous aimons à nous sentir portés.

Ce but, c'est le vrai avec le beau.

Le vrai, c'est la science.

Le beau, c'est l'art.

La science s'acquiert par le perfectionnement de l'entendement.

L'art, — l'art musical surtout, — c'est l'éducation du cœur.

Aveugles ceux qui ne voient pas dans l'expansion de l'Orphéon français ce double caractère d'élévation morale.

Moi, je vois autre chose encore dans notre Orphéon, mal défini, mal compris, mis en suspicion par quelques imaginations craintives, toujours promptes à s'alarmer, dans un sens ou dans un autre, dès qu'il s'agit d'initiative populaire : j'y vois la plus saine, la plus généreuse et la plus victorieuse protestation des masses en faveur de l'art honnête, sensé, moralisateur, contre un art extravagant, patroné par

un monde plus extravagant encore; art corrupteur sans volupté, grotesque sans esprit, né de je ne sais quel pénible besoin de rire sans qu'on ait envie de rire, d'applaudir sans enthousiasme, d'extravaguer à froid; art fiévreux, épidémique, maquillé et dangereux comme tout ce qui est maquillé. Pour engourdir leurs sens et dégrader leur esprit, les Indiens et les Chinois ont l'opium; les Turcs le hatchist; l'archipel du Levant a la noix de bétel; les Péruviens ont la coca; les Français de la décadence donnent la préférence à des chansons horriblement vulgaires et hébétantes, que je n'ai pas besoin de désigner autrement.

Devant ces turpitudes qui causent les délices de l'estaminet et d'un certain monde élégant avili, que fait l'Orphéon? Il médite aux heures laissées libres par le travail, et partage ses loisirs entre la lecture, les cours professionnels et le chant, c'est-à-dire entre les activités de l'esprit et les nobles émotions de l'âme: car le répertoire de nos Sociétés chorales est aujourd'hui formé d'ouvrages de grands maîtres appartenant à tous les pays.

Voilà le véritable esprit de l'Orphéon. A ce point de vue, il est conservateur, et sa mission prend les proportions d'une mission sociale.

Je ne crois point exagérer : ou l'Orphéon est moins que rien, ou il est cela; ou il est un jeu, sans plus de valeur que le jeu de quilles et les courses de chevaux, ou il est un symptôme caractéristique de l'esprit public dans notre pays. Cent cinquante mille hommes du peuple ne s'unissent pas pour le triomphe d'une idée, sans que cette idée soit grande et féconde.

— Rêve creux, me dira-t-on; l'Orphéon n'est encore qu'une bannière.

Soit; mais sur cette bannière sont inscrits les mots *élévation de la pensée, éducation du cœur, amour du beau et de l'honnête;* avec de semblables mots on gagne le monde.

Il faut donc se féliciter hautement avec tous ceux qui ont pu être à même d'étudier le véritable caractère de l'Orphéon, de voir les Sociétés chorales se multiplier en France.

Quand le droit de réunion est encore entravé par nos lois, la musique nous le rend; singulièrement borné, il est vrai, mais mieux vaut se retrouver ensemble pour chanter que de vivre isolé dans la foule. La musique, d'ailleurs, est un stimulant de l'esprit, et il faut bien mal la connaître pour oser dire qu'elle est une cause d'hébètement.

Un maître de la pensée, Prudhon, a dit : « La musique met des ailes à la pensée. »

Quand j'entends mal parler de nos réunions chorales, je suis toujours tenté de demander à ceux qui les dénigrent s'ils tiennent un cabaret, tant l'orphéon est l'ennemi du cabaret, et ces vers charmants de Lachambaudie me reviennent en mémoire :

Combien de fois, autour de la nappe rougie,
On entendit hurler les refrains de l'orgie !
L'ouvrier, détonnant à ce diapason,
Perdait tout à la fois son cœur et sa raison.
Que fait-il aujourd'hui ? La tâche terminée,
Va-t-il au cabaret dépenser sa journée ?
Vers la leçon chorale en quittant l'atelier,
Il marche fredonnant un refrain familier.

Que n'ont pas reproché aux orphéonistes les ennemis systématiques de cette association ? Quand ce n'était pas d'aller boire dans l'arrière-boutique du marchand de vin, sous prétexte de répéter des chœurs, c'était leur bonne tenue même, et un gros mot a été lâché contre eux : on les a appelés *aristocrates !* Va pour aristocrates. Ce mot n'a rien de redoutable aujourd'hui qu'il n'y a plus, en fait de lanternes, que celle de Rochefort, et que personne ne veut plus pendre personne. Aristocrates, les orphéonistes !... Pourquoi pas ? Mon ami Tony Révillon l'a dit un jour dans cette *Petite Presse* dont il a fait la fortune : « Le dix-huitième siècle avait sa bourgeoisie honnête, instruite, dévouée, cet admirable tiers-état qui fit si simplement de si grandes choses. Le dix-neuvième aura l'honneur d'avoir vu naître et se développer une sorte d'aristocratie ouvrière dont l'association est la formule économique, et dont l'orphéon est l'expression dans l'art. » Vous verrez que cette sorte d'aristocratie gagnera tous les cœurs, et que ceux qui n'auront pas de voix pour chanter auront des mains pour applaudir ceux qui chantent.

« L'Orphéon a ses ennemis », disait un jour en ma présence l'auteur de l'*Ouvrière*, M. Jules Simon, député de la Seine, en s'adressant aux *Enfants de Lutèce*, réunis en un banquet fraternel. « Oui, l'Orphéon a ses ennemis ; mais qui n'a pas d'ennemis ? Au lieu d'inviter vos amis à vos réunions, que n'invitez-vous vos ennemis ? ils deviendraient bientôt vos plus chers amis. »

Le savant et aimable philosophe avait raison ; les ennemis de l'Orphéon sont ceux qui ne le connaissent pas.

COMITÉ DE L'EXÉCUTION MUSICALE.

TROISIÈME SECTION.

FANFARES, MUSIQUES D'HARMONIE ET MUSIQUES MILITAIRES.

Journée du 14 juillet.

FESTIVAL DES MUSIQUES CIVILES.

Organiser de manière à conduire à bonne fin de semblables manifestations musicales, est une entreprise hardie qui exige des sacrifices de plus d'un genre. Le dévoûment de quelques hommes intéressés au progrès de l'art ne suffit pas; il faut avec ces dévoûments la collaboration d'un coffre-fort qui résiste aux assauts souvent renouvelés et ne se décourage point. Les dévoûments, on les trouve facilement dans notre France, si remplie de belles imaginations et de cœurs généreux. Les coffres-forts sont plus rares.

La Commission impériale en avait mis un parfaitement garni à la disposition du comité qui, tout à fait rassuré de ce côté, n'a plus eu qu'un souci : le succès artistique du festival et des concours, sans se préoccuper autrement du résultat financier.

Heureux ceux qui peuvent ainsi faire de l'art pour l'art !

L'âme du comité de l'exécution musicale de la 3e section a été M. Émile Jonas. Pendant sept mois, cet artiste distingué s'est consacré tout entier aux soins de cette entreprise. Nous connaissions M. Émile Jonas comme un compositeur de beaucoup de talent, nous ne le savions pas administrateur de premier ordre; or il l'est assurément. La conception toute nouvelle des concours tels qu'ils ont eu lieu est presque entièrement son œuvre, et il est entré avec une rare sagacité jusque dans les moindres détails de comptabilité et d'arrangement de toute nature, afin d'assurer à ces manifestations musicales un ordre parfait et tout l'éclat qu'on pouvait en attendre.

Son dossier de correspondance s'élève à plus de trois cents lettres, et tous les cochers de Paris le connaissent pour l'avoir conduit de la rue Richer, où il demeure, à l'avenue Rapp, où étaient situés les bureaux de l'administration de la Commission impériale de l'Exposition.

Rappelons que, malgré l'intérêt et la sympathie que les Sociétés musicales, sans exception, éveillaient dans l'esprit du comité, il n'a pas cru

devoir les accepter toutes, sachant combien quelques groupes de musiciens inexpérimentés risquent de gâter les meilleurs éléments d'harmonie. On ne pouvait pas décemment convier le public à un festival solennel, et très-solennellement annoncé, pour lui offrir des cacophonies en guise de symphonies. L'art a sa pudeur, et il est bon qu'on fasse ses fausses notes, comme Napoléon Ier voulait qu'on lavât son linge, en famille. Donc le comité, se renfermant dans les limites artistiques qu'il avait cru devoir s'imposer, s'est trouvé, à son grand regret, dans la nécessité de refuser plus de trois cents sociétés appartenant aux divisions inférieures.

Quatre-vingts corps de musique, c'est-à-dire environ neuf mille exécutants furent admis. Que serait-il arrivé, bon Dieu ! si aucune Société n'eût manqué à l'appel? Heureusement, très-heureusement, il faut bien en convenir, sur ce contingent formidable, vingt-cinq musiques en tout se sont présentées. C'était encore trois mille instrumentistes amateurs qui devaient jouer en public après une seule répétition, et franchement, c'était suffisant. Divisées en deux sections, suivant que les musiques étaient à l'ancien ou au nouveau diapason, cette armée de cuivre et de bois ne pouvait nécessairement jamais unir ses forces pour un ensemble général. Il fallait donc de toute nécessité que chaque corps fournît son harmonie l'un après l'autre, et cette nécessité, qu'on déplora d'abord, tourna grandement à l'avantage de la bonne exécution du festival. Sous le rapport de l'intensité du son, on eût peu gagné à faire jouer ensemble les trois mille symphonistes. On croit généralement que l'intensité de son d'un orchestre est en raison du nombre des instruments qui le composent, et c'est là une erreur plusieurs fois démontrée. Quatre n'est pas le double de deux, quand il s'agit d'agents sonores. J'ai traité longuement ailleurs[1] cette curieuse question d'acoustique, et je disais :

Si la détonation produite par un canon forme au total la résonnance de mille violons, mille violons ne produiront pas l'effet d'un coup de canon.

Il y a plus : ces mille violons qui, additionnés, donneraient au quotient la valeur d'un coup de canon, ne pourraient pas couvrir un seul trombone, qui, au contraire, les dominerait tous. Et, pourtant, il faudrait peut-être la valeur de trois cents trombones pour former un total

1. *Histoire d'un inventeur au XIXe siècle.* Grand in-octavo de 550 pages. — Paris, Pagnerre, éditeur.

de son équivalent au son fourni par un coup de canon, lequel, à son tour, dominerait à la fois les trois cents trombones et les mille violons avec tous les orchestres du monde.

Pourquoi cela ?

Par deux raisons.

La première, c'est que, matériellement, il est impossible de faire un tout du son de mille violons, comme le canon fait un tout de sa détonation. Chaque musicien est naturellement forcé d'occuper un espace, de se tenir à une certaine distance de son voisin. Chaque individu agit ainsi dans une sphère séparée, dans un milieu qui lui est propre, et tout l'ensemble, toute la précision que peuvent mettre les musiciens à attaquer une même note, ne feront pas que cette note parte d'une même source de vibration.

D'un autre côté, aucun des mille violons compris dans un très-grand espace ne donnera d'intensité de son à son voisin, ou, pour parler plus exactement, il ne lui en donnera que dans une proportion inappréciable.

Une comparaison rendra notre démonstration plus saisissante.

Supposons qu'on lançât dans un bassin rempli d'eau mille petites pierres ; est-ce que les faibles ondulations qui viendraient rider la surface du liquide effaceraient les fortes ondulations occasionnées par le jet dans l'eau d'un pavé ? Assurément non ; l'œil, sans perdre de vue l'effet des mille petites pierres, suivrait avec précision le déplacement du liquide par la chute du pavé.

Or, les ondulations de l'air procèdent à l'égard de l'oreille exactement comme les ondulations de l'eau relativement à nos yeux.

Les mille petites pierres lancées dans le bassin d'eau ne forment pas un tout : il y a mille causes premières, il y a mille effets secondaires, et chaque pierre précipitée dans le liquide établit un centre d'ondulations en rapport avec sa pesanteur spécifique et son volume.

Voilà précisément ce qui arrive avec les instruments de musique, lesquels agissent dans une sphère séparée, dans un milieu qui leur est propre, établissant de fortes ondulations sonores s'ils sont puissants, des ondulations moins fortes s'ils sont moins puissants.

En multipliant les instruments de même nature jusqu'à un certain nombre, qui doit être limité, on donne à l'orchestre, avec plus de justesse, par le phénomène des vibrations compensées, cette puissance et cette douceur qui satisfont pleinement l'oreille sans jamais la heurter.

Mais double-t-on, triple-t-on, quintuple-t-on la force de chaque instrument, parce qu'on double, parce qu'on triple, parce qu'on quintuple chacun des instruments de l'orchestre? Évidemment, non; et cette erreur, qui a fait si souvent le désappointement des compositeurs, est aujourd'hui démontrée par les travaux doublement utiles d'Adolphe Sax.

La seconde raison qui fait qu'on entend un instrument à travers un très-grand nombre d'autres voix musicales, souvent plus puissantes, tient à la nature du timbre de l'instrument.

Le timbre, c'est la couleur du son.

De même que vous distinguez une marguerite ou un coquelicot dans une prairie, au milieu d'un grand nombre de plantes de différentes natures, de même vous distinguez dans un orchestre tel ou tel instrument par son timbre, qui frappe votre ouïe et l'impressionne particulièrement. C'est grâce, surtout, à la nature des différents timbres que l'harmonie est appréciable dans l'orchestre; car les intervalles de son deviennent d'autant plus sensibles, que les timbres qui forment ces intervalles sont dissemblables. Il est plus difficile, on le comprend, de savoir comment deux ou un plus grand nombre de sons peuvent se faire entendre à la fois, lorsqu'ils sont produits par des instruments d'un même timbre. M. de Mairan a donné sur ce phénomène de la perception des différents sons une explication qui est au moins ingénieuse. L'air, selon lui, est divisé en particules de diverses grandeurs, dont chacune est capable d'un ton particulier, et n'est susceptible d'aucun autre; de sorte qu'à chaque son qui se forme, les particules d'air qui lui sont analogues s'ébranlent seules, elles et leurs harmoniques, tandis que toutes les autres restent tranquilles jusqu'à ce qu'elles soient émues à leur tour par les sons qui leur correspondent; de sorte qu'on entend à la fois deux sons, comme on voit à la fois deux couleurs, parce que, étant produits par différentes parties, ils affectent l'organe en différents points.

Jean-Jacques Rousseau réfute ce système dans les termes suivants : « Ce système est ingénieux; mais l'imagination se prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur et en mobilité, qui devraient être répandues dans chaque point de l'espace, pour être toujours prêtes, au besoin, à rendre en tout lieu l'infinité de tous les sons possibles. Quand elles sont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en les frappant plusieurs ensemble,

elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la sensation de chacun en particulier. Il semble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la résoudre; on allègue en vain l'exemple de la lumière, dont les rayons se croisent dans un point sans confondre les objets; car, outre qu'une difficulté n'en résout pas une autre, la parité n'est pas exacte, puisque l'objet est vu sans exciter dans l'air un mouvement semblable à celui qu'y doit exciter le corps sonore pour être ouï. Mengoli semblait vouloir prévenir cette objection, en disant que les masses d'air chargées, pour ainsi dire, de différents sons, ne frappent le tympan que successivement, alternativement et chacune à son tour, sans trop songer à quoi il occuperait celles qui sont obligées d'attendre que les premières aient achevé leur office, ou sans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups successifs, peut distinguer ceux qui appartiennent à chaque son ».

Mais si nous laissons de côté la question si difficile et si complexe de la production et de la manifestation du son, question qui nous conduirait dans le domaine de la physique, nous arriverons à cette conclusion incontestable, que la force des orchestres dépend surtout du timbre et de la puissance des instruments employés. C'est en vain qu'on chercherait la puissance du son dans la trop grande multiplication des instruments. Dans un orchestre de mille musiciens, un très-grand espace est nécessaire, et les sons les plus éloignés de chaque auditeur n'arrivent pas jusqu'à lui ou n'arrivent que comme une traînée de sons. Il commence par entendre l'instrument qui se trouve le plus rapproché de lui, et les autres instruments ne se manifestent qu'à la file et suivant leur degré d'éloignement.

Non-seulement, dans ce cas, on ne gagne rien en puissance, mais on perd par le défaut d'ensemble la précision rhythmique, sans laquelle toute mélodie devient languissante, et toute harmonie discordante.

L'armée des trois mille instrumentistes du festival civil devait donc fournir la meilleure sonorité et le meilleur ensemble possible, divisée comme elle se trouvait par l'exigence des diapasons. Néanmoins, je le confesse, malgré cette division, malgré l'expérience du chef d'orchestre, M. Paulus, j'avais craint pour l'ensemble de cette exécution à laquelle concouraient tant de sociétés qui n'avaient jamais eu l'occasion de se réunir. J'avais aussi craint pour la justesse, cet écueil des instruments à vent de mauvaise fabrication. Toutes ces craintes heureusement se sont évanouies à la répétition, admirable prélude d'une séance plus

admirable encore, grâce à l'heureuse disposition de l'orchestre. Sans démembrer les Sociétés, on les fit se déployer en ligne de l'aigu au grave, en partant du centre de l'hémicycle. De cette manière la masse instrumentale se trouva divisée en zones sonores formées par des instruments de même nature. A l'extrémité, touchant à la circonférence, mugissaient toutes les basses; du centre se détachait la mélodie principale des instruments chantants. Comme l'a très-bien fait observer un de nos confrères, M. Albert Vizentini, il ne s'agissait pas ici de corporations se connaissant, ayant l'habitude de jouer ensemble, ou seulement d'orchestres militaires se pliant à une même discipline. La plupart de ces Sociétés sont des Sociétés d'amateurs, venues de différents points. Néanmoins, comme exécution, ce festival dépassa ceux qui l'avaient précédé, et le succès tint de l'étonnement.

Les musiciens, dont la tenue était irréprochable, dont les instruments brillaient à la lumière comme les armes pacifiques de l'harmonieux bataillon, produisaient, échelonnés sur l'immense amphithéâtre, l'effet le plus grandiose. Les jeux olympiques tant vantés ont-ils jamais offert rien de plus digne d'une nation civilisée?

Tous les morceaux exécutés ont obtenu un accueil sans précédent, eu égard à la nature de ce festival. La magnifique prière de *Moïse*, de Rossini, a été redemandée par acclamation, et le même honneur a été fait à la marche du *Prophète*.

M. Émile Jonas s'est affirmé, à cette séance, comme compositeur spécial de premier ordre. S'il continue à écrire pour les cuivres, il rendra les plus importants services à l'art populaire, en remplaçant, par des œuvres originales et savamment orchestrées, les platitudes qui jusqu'ici ont souillé le répertoire de nos musiciens amateurs. Sa marche triomphale *la Victoire* et son entraînant galop *le Diamant* étaient à leur place à côté des œuvres de Méhul, d'Auber, de Gluck, de Mendelssohn, de Wagner, de Rossini et de Meyerbeer. Nous ne saurions en faire un plus bel éloge.

Si tous les instruments avaient été au diapason normal, tous les musiciens eussent pu jouer à la fois, et,— bon ou mauvais,—nous aurions eu un *tutti* de musiques d'harmonie sans précédent dans notre pays. Mais toutes les sociétés n'ont pas le moyen de réformer leur matériel, et les conseils généraux, pas plus que les municipalités, ne se montrent toujours disposés à favoriser de semblables entreprises. Sous ce rapport les autorités en Allemagne ne sont pas plus généreuses qu'en

France. Je me souviens qu'une proposition avait été faite au sénat de la ville libre (s'il est encore permis de s'exprimer ainsi) de Hambourg, à cette fin de voter une somme de six mille francs pour baisser d'un quart de ton des instruments de l'orchestre. Le sénat libre de la ville libre refusa très-librement d'accorder cette somme. Il eût peut-être voté trois mille francs, mais six mille lui parurent une trop forte somme pour baisser d'un quart de ton seulement les instruments en question. Alors un des membres fit la motion d'accorder trois mille francs et de ne baisser les instruments que d'un demi-quart de ton. Le sénat rit de cette humoristique proposition, ce qui prouve que le sénat de Hambourg (toujours ville libre, ma foi!) sait ce qu'il dit, même quand il parle musique.

Commencé à deux heures, cette fête musicale était terminée à cinq heures, devant un public d'environ dix mille personnes.

JOURNÉE DU LUNDI.

Concours des fanfares de la seconde classe, — des musiques d'harmonie de la seconde classe. — Concours d'admission au concours des grands prix.

Cette journée a été laborieusement remplie par ces trois concours effectués devant trois jurys dont on a lu, au chapitre de l'organisation de cette section musicale, le nom des membres les composant.

Pendant que les fanfares de la seconde classe s'escriment de leur mieux au kiosque du jardin réservé, que les clarinettes s'efforcent de briller au Théâtre international, une lutte des plus vives s'établit au Palais de l'Industrie. Malgré la pluie qui n'a cessé de tomber toute cette journée, un certain nombre d'amateurs ont voulu assister à ces divers assauts, tant au Champ-de-Mars qu'au Palais de l'Industrie.

Les Sociétés d'élite qui triomphent au concours d'admission pour les concours des grands prix sont : la musique des sapeurs-pompiers d'Angers, — la musique des canonniers sédentaires de Lille, — la musique municipale de Tourcoing,—la Société philharmonique de Sainte-Marie-d'Oignies (Belgique), — la fanfare Adolphe Sax, — la Société philharmonique de Pamiers, — la musique des sapeurs-pompiers de Poitiers, — et les *Enfants de la Loire;* en tout huit sociétés, trois fanfares et cinq musiques d'harmonie.

Cette première épreuve, très-brillante, très-décisive, est un bon

présage de la journée du lendemain consacrée au concours des grands prix.

Les vainqueurs du kiosque et du Théâtre international sont :

FANFARES.

2e *classe.*

1er prix, médaille d'or : Société de Mâcon, directeur M. Guerra.

2e prix, médaille d'or : Musique municipale d'Angoulême, directeur M. Renon.

3e prix, médaille de vermeil : Société de Saint-Martin d'Ablois, directeur M. Matheys.

4e prix, médaille de vermeil : Société de Balagny, directeur M. Boulanger.

5e prix, médaille de vermeil : sapeurs-pompiers des Andelys, directeur M. Girod.

MUSIQUES D'HARMONIE.

1er prix, à l'unanimité, médaille d'or : la Société philharmonique de Cannes, directeur M. Cresp.

2e prix, à la majorité, médaille d'or : Musique municipale des sapeurs-pompiers de Rennes, directeur M. Moya.

3e prix, à l'unanimité, médaille de vermeil : Musique municipale de Caen, directeur M. Tanneur..

JOURNÉE DE MARDI.

Concours divisionnaires des fanfares de la première classe,—des musiques d'harmonie de la première classe,— des grands prix.

Sonnez, clairons;
Battez, tambours.

Non point pour courir sus aux Anglais, comme dans *Charles VI*, de MM. Scribe et Halévy, mais pour donner aux Parisiens, aux provinciaux et aux étrangers pressés dans la capitale et avides de distractions nouvelles, l'artistique et émotionnant spectacle d'une lutte comme on en voit peu.

Sonnez, clairons;
Battez, tambours.

Cette grande bataille musicale, où tant de grosses caisses, de saxhorns, de clarinettes et de saxophones devaient mordre la poussière, a eu lieu, comme la précédente, sur deux points à la fois, au Champ-de-Mârs et au Palais des Champs-Élysées.

Au Palais de l'Industrie, le combat s'est élevé jusqu'à l'héroïsme entre les musiques d'harmonie internationales qui concouraient pour les grands prix. Sans le règlement émané du comité à l'usage du jury, qui prévoyait le cas où, après deux tours de scrutin, deux Sociétés se trouvant réunir chacune un tiers au plus de voix, il pourrait être procédé à un vote de partage du premier grand prix, sur la demande d'au moins cinq membres, le jury se serait vu fort embarrassé. Ce cas, en effet, s'est présenté, et les voix, après un second tour de scrutin, se sont trouvées divisées également entre la musique des canonniers sédentaires de Lille et la musique municipale de Tourcoing. Le premier grand prix a donc été partagé entre ces deux Sociétés.

En ce qui concerne la musique belge de *Sainte-Marie-d'Oignies*, on ne peut lui reprocher que son organisation vieillie par les récentes conquêtes de la facture. Les cuivres ont laissé à désirer dans certains passages. Quant aux clarinettes et aux flûtes, il est impossible de rien désirer de plus parfait. Cette belle harmonie méritait donc un second prix qu'elle a obtenu à l'unanimité des voix, moins un bulletin blanc. Les autres Sociétés couronnées ont pu rentrer fières et glorieuses dans leurs localités respectives, le front haut et le pavillon en l'air. Elles avaient bien mérité de l'art.

Dans la section des fanfares pour les grands prix, ce sont les sapeurs-pompiers de Poitiers qui ouvrent le feu. (Des pompiers qui ouvrent le feu, au lieu de l'éteindre !) Leur musique est bonne, puisqu'elle a été admise à l'honneur de concourir, mais elle a paru inférieure à la fanfare de Pamiers, qui est vraiment une fanfare de premier ordre. Justesse, ensemble, belle sonorité, style, elle a tout, et si Sax n'était venu, comme le Jupiter Olympien, tonner en lançant la foudre par le pavillon de ses quinze admirables instruments, on eût pu croire que Pamiers avait réalisé tous les progrès. Quelle puissance dans ce bataillon sacré des quinze, et quelle adorable douceur aussi ! Qui n'a entendu cette fanfare, se livrant après une majestueuse introduction aux plus fantastiques variations sur le *Carnaval de Venise*, ne sait pas et ne peut pas se douter des perfectionnements apportés aux instruments de cuivre par le système des six pistons, la plus ingénieuse invention d'Adolphe Sax avec le saxophone.

Il ne s'agissait pas ici, on le voit, d'encourager des Sociétés naissantes, mais de récompenser, dans de larges proportions, les Sociétés modèles; et cela autant sous le rapport du mérite des exécutants que

sous celui de l'organisation symphonique et de la perfection des instruments.

En conséquence, non-seulement les artistes n'étaient pas exclus de ce concours, mais ils en constituaient le plus indispensable élément, à la condition, toutefois, qu'ils fissent véritablement partie des Sociétés dont ils se disaient les membres. C'était affaire de bonne foi, et le comité ne pouvait ni n'a voulu établir aucun contrôle à cet égard.

D'où vient donc que lorsque M. Adolphe Sax, à la tête des quinze exécutants composant sa fanfare, est venu recevoir le premier grand prix, remporté avec une incomparable supériorité et aux applaudissements enthousiastes de toute la salle, des protestations se soient fait entendre? Il fallait vraiment que ceux qui protestaient ainsi fussent des envieux jaloux des succès d'autrui, ou des ignorants du véritable caractère de ce concours exceptionnel. Le comité pourtant avait expliqué très-clairement ses intentions à cet égard, et ses explications ont été publiées par le *Moniteur*, par les journaux de musique et par un grand nombre de journaux politiques et littéraires de Paris et de la province.

Mais, de même que, suivant le proverbe, les gens les plus sourds sont ceux qui ne veulent pas entendre, de même les plus aveugles sont ceux qui ne veulent pas voir. Rappelons, puisque les circonstances l'ont rendu nécessaire, le préambule du comité relatif au concours des grands prix :

« Le comité, voulant donner une éclatante consécration aux Sociétés civiles qui se distingueront par une exécution vraiment supérieure dans son ensemble et dans ses détails, autant que par l'excellence de son organisation, a décidé qu'un concours supérieur serait ouvert sous le titre de *Concours des grands prix*. »

« ART. 9. — *Un concours d'admission* est ouvert entre toute les sociétés qui aspirent à prendre part au *concours des grands prix*. »

« Les admissions au *concours des grands prix* auront lieu, non point d'après le *mérite relatif* des Sociétés entre elles, mais d'après un *mérite absolu* basé sur de sérieuses qualités de style, de justesse, d'expression, de sonorité, de mécanisme, etc. Les Sociétés qui se sentent assez supérieures pour aspirer à être admises au *concours des grands prix* doivent se faire inscrire pour le *concours d'admission* au moins un mois à l'avance. »

ART. 12. — Considérant que la seule admission à concourir pour les *grands prix*, après un concours préparatoire sévère, est une preuve de capacité notoire, il sera décerné à chaque Société admise à concourir, et qui n'aurait pas remporté *un des grands prix*, une médaille de *mérite* en or. »

« Art. 13. — Les jurys seront formés de notabilités musicales françaises et étrangères. »

Comment, après une semblable lecture, a-t-on pu reprocher à M. Sax de s'être présenté à ce tournoi d'élite?

La question se réduit à savoir si sa musique est sienne, et s'il avait, à ce titre, le droit de la conduire. Eh bien! cette fanfare, non-seulement c'est lui qui l'a créée il y a plusieurs années déjà, mais c'est lui qui a formé les habiles musiciens qui la composent, et c'est à son propre génie qu'elle doit les instruments modèles qui la distinguent de toutes les autres musiques françaises et étrangères. En bonne conscience, M. Adolphe Sax ne pouvait pas, pour être agréable à ses rivaux impuissants, se condamner lui-même à l'impuissance, et adopter pour sa musique des instruments de mauvaise fabrication, au lieu de les tirer de ses propres ateliers.

Au reste, et puisqu'il fallait absolument que quelques cris discordants vinssent troubler l'harmonie de cette journée, il était tout naturel que ces cris fussent proférés contre un inventeur par ceux qui n'ont jamais rien inventé, et n'ont guère su perfectionner qu'une chose, la calomnie.

La *Chronique musicale*, qui constate la grande supériorité de la fanfare Adolphe Sax sur toutes celles qui sont entrées en lice, — elle aurait pu ajouter sur toutes celles qui existent en Europe, — ajoute :

« Beaucoup auraient voulu que Sax, qui après tout, on le sait, est très-désintéressé, et il l'a prouvé en plus d'une occasion, se contentât cette fois d'affirmer sa supériorité bien connue, et se mît hors de concours, laissant gagner à d'autres le prix de 3,000 fr. qu'il savait ne pouvoir lui être disputé sérieusement [1].

« Toutefois on peut dire, une fois ce désir exprimé, que les personnes qui ont essayé vainement des manifestations aussi hostiles que maladroites, auraient dû réfléchir; que par cela seul que l'on accepte des concurrents, on doit accepter également sans murmurer les résultats de la lutte. Si jamais quelque Société de fanfare terrasse les musiciens d'élite Sax, elle pourra se vanter d'avoir remporté une éclatante victoire. »

Cette belle séance de musique guerrière avait eu pour prélude l'ouverture d'*Oberon*, exécutée par la musique de la garde nationale de Paris, sous la direction de M. Forestier aîné, mort depuis, comme

1. M. Adolphe Sax a fait aux musiciens de sa fanfare l'entier abandon de cette somme. Pouvait-il les priver de cette récompense en renonçant à concourir ?

Georges Kastner, Meifred et plusieurs autres encore. Les morts vont vite, hélas!

Un article des dispositions prises par le comité rendait facultatif aux Sociétés classées, d'après les feuilles d'adhésion, en première division, de concourir avec les Sociétés classées en division supérieure et en division d'excellence, si elles en faisaient la demande au moins un mois à l'avance. Quelques Sociétés, mues par une noble ambition, ont profité de ce droit pour combattre avec les corps d'élite de l'harmonieuse armée. Aussi les concours divisionnaires des fanfares et des musiques d'harmonie qui eurent lieu ce jour-là ont-ils présenté beaucoup d'intérêt. Mais aussi peut-on attribuer à cette circonstance la faiblesse relative des musiques d'harmonie de cette classification, auxquelles le jury n'a pas cru devoir décerner un premier prix. Les fanfares ont offert un meilleur résultat. Au surplus, voici le nom des musiques victorieuses :

CONCOURS DIVISIONNAIRE DE LA 1re CLASSE.

FANFARES.

1er prix, à l'unanimité : Fanfare de Dijon, directeur M. Pierrot.
2e prix : Fanfare de Ville-sur-Saulx, directeur M. le comte de Beurges.
3e prix : sapeurs-pompiers de Poitiers, directeur M. Alliaume.

MUSIQUES D'HARMONIE.

Le jury décide à la majorité qu'il n'y a pas lieu à décerner le premier prix.
2e prix : Musique municipale du Mans, directeur M. Boulanger.
3e prix : Musique des sapeurs-pompiers d'Épinal, directeur M. Tourey.
Pas de quatrième prix.
5e prix : Musique municipale de Vire, directeur M. Custaud.

La distribution des récompenses s'est faite à l'issue du concours, et les médailles ont été très-obligeamment distribuées par les généraux Mellinet et Rose.

Nous ne serons pas assez impertinent pour nous permettre de vanter à cette place les mérites militaires de ces deux officiers supérieurs qui n'ont pas besoin de nos éloges; mais ils voudront bien, je l'espère, nous permettre de profiter de l'occasion qui nous est offerte pour leur faire ici tous nos compliments comme amateurs d'un art qu'ils cultivent avec distinction, et au service duquel ils ont toujours mis leur haute influence et toute leur bonne grâce.

LES MUSIQUES MILITAIRES ÉTRANGÈRES A PARIS.

La France est hospitalière, et Paris est, je crois, de toutes les villes du monde celle qui aime le mieux les étrangers. Ce titre d'étranger qui, ailleurs que chez nous, est un titre à la méfiance, quelquefois même au dédain, est à Paris un titre de recommandation. Cette disposition d'esprit, qui révèle chez les Français un sentiment exquis de sociabilité et dénote un cœur expansif et franc, a certainement contribué à la réputation si flatteuse dont jouit partout le peuple parisien.

Les journaux avaient annoncé l'arrivée des musiques étrangères sous la conduite d'officiers, et chacun s'apprêtait à leur faire bon accueil. A mesure qu'une de ces musiques arrivait, elle était l'objet chez le peuple d'une curiosité courtoise, et je ne pense pas qu'un seul de ces soldats-musiciens ait eu à se plaindre d'un manque d'égards de la part d'aucun Français. A la gare, des membres délégués du comité attendirent l'arrivée de nos hôtes, qui furent, par les soins de ce même comité, installés dans les meilleures conditions possibles.

La présentation au chef de l'État des musiques régimentaires russe, espagnole, belge, bavaroise, badoise, des Pays-Bas, de la Prusse et de l'Autriche, s'est effectuée avec un caractère de cérémonial véritablement exceptionnel. A quatre heures et demie, les corps de musique se sont rangés en bon ordre dans la cour du Palais, excitant la curiosité et l'admiration de la foule par leur belle tenue et la variété de leurs uniformes.

Les Russes, régiment des chevaliers-gardes, sont des hommes forts, grands, bien proportionnés. Ils portent la tunique à brandebourgs jaune d'or, le pantalon bleu à double bande rouge, le casque en métal blanc, sur lequel l'aigle russe déploie ses ailes puissantes. Pour armes, ils ont le sabre de cavalerie.

Les Espagnols (1er régiment du génie), bien pris dans leur taille moyenne, portent l'habit vert tirant sur le bleu foncé, à passe-poils rouges. Pour coiffure, le schako-casquette bas de forme en feutre gris-bois garni de galons et de passementeries rouges.

Les Belges ont l'uniforme assez semblable à nos artilleurs : bleu foncé avec garniture rouge.

Le 1er Régiment royal d'infanterie (Bavière), a la tunique bleu-gris, le pantalon pareil à la tunique, le casque noir avec cimier en velours de laine.

Régiment du duc de Wurtemberg n° 73 (Autriche), tunique blanche,

épaulettes jaunes, pantalon bleu à passe-poils jaunes, képi noir et jaune, ceinturon. Les officiers portaient l'écharpe orange et le crêpe au bras.

Grenadiers de la garde (grand-duché de Bade), costume prussien, sauf la couleur des parements, tunique bleue à pans coupés, avec agréments blancs, pantalon noir, casque noir à pointe avec crinière rouge.

Grenadiers et chasseurs (Pays-Bas), tunique bleu-noir avec agréments jaunes, pantalon bleu.

2e Régiment de la garde royale (Prusse), tunique bleue à collet droit, garni de galons d'or et d'argent, attentes et contre-épaulettes or et rouge, pantalon gris de fer à passe-poils rouges, casque noir à pointe à crinière rouge, garni sur le devant d'une plaque argentée représentant l'aigle de Prusse.

A cinq heures sont arrivés : M. le général sénateur Mellinet, président du comité, et M. le général Rose, membre du comité.

M. Jonas, secrétaire du même comité, portant l'uniforme de chef de musique de la garde nationale, a présenté aux deux généraux les officiers et les chefs de musique.

A cinq heures un quart, les tambours battent aux champs et la musique du 73e de ligne joue l'air national portugais.—Par hasard, le roi et la reine de Portugal faisaient, à ce moment-là, leur entrée en voiture de gala, escortés d'un escadron de lanciers.—Quelques instants après, l'Empereur reconduisait à pied, par la cour du palais, les hôtes royaux, qui sont montés en voiture au guichet de la rue de Rivoli.

Les musiques se mettent en marche. Elles pénètrent dans le jardin réservé, où les attendait le Chef de l'État, accompagné d'une suite nombreuse, dont faisaient partie le duc de Cambacérès, le duc de Bassano, M. Feuillet de Conches, introducteur des ambassadeurs, M. le général Rollin, le comte de Cossé-Brissac, chambellan de l'Impératrice.

Napoléon III portait l'uniforme de général avec le grand cordon de Portugal, vert, rouge et violet. Au bout de quelques instants, l'Impératrice est arrivée.

Les musiques rangées en colonne, le visage tourné vers le palais, observaient l'ordre suivant :

Autriche, grand-duché de Bade, Bavière, Belgique, Espagne, Prusse et Russie.

Tout d'abord, l'Empereur et l'Impératrice se sont approchés du colonel

qui a eu l'honneur de leur être présenté par le général Mellinet. Alors la musique autrichienne a exécuté l'hymne national de cette nation.

L'Empereur et l'Impératrice ont passé successivement devant les musiques, s'arrêtant à chaque corps, et adressant quelques mots gracieux aux officiers étrangers dans leur langue respective, car l'Empereur parle presque toutes les langues européennes.

Pour mieux juger de l'effet des corps de musique, l'Empereur fait approcher les musiques russe, prussienne et hollandaise, qui se trouvaient à l'extrémité du jardin.

Les gens qui veulent voir de la politique en tout et sur tout ont remarqué que l'Impératrice avait très-chaleureusement applaudi la musique autrichienne et espagnole, et que c'est pour la musique prussienne que l'Empereur avait réservé ses marques de vive satisfaction. Où la politique aurait-elle été se nicher, grand Dieu!

Enfin les musiques ont opéré leur retraite en défilant par colonnes.

Séance tenante, l'Empereur a fait savoir aux officiers étrangers qui commandaient les musiciens qu'il les retenait à dîner pour le même jour. Les invités se trouvèrent être : MM. le comte Tolmatcheff, colonel, accompagnant la musique russe; — Le Vornas de la Torrès, chef de bataillon, capitaine du 1er régiment du génie espagnol; — Van Meehevort Cromelin, capitaine des grenadiers et chasseurs des Pays-Bas; — Dunckler, lieutenant au même régiment; — Gemehl, adjudant-major du régiment de grenadiers de la garde badoise; — Schichtegrole, major du régiment de la garde royale de Prusse, et le baron de Valderndoff, capitaine au même régiment; — Van Boteg, lieutenant porte-drapeau des grenadiers belges; — le lieutenant Schmidt de Keklau; — Émile Jonas, secrétaire du comité.

Certes, le chef de l'État ne pouvait faire un meilleur accueil aux musiciens étrangers et aux officiers désignés pour les accompagner en France.

Le lendemain avait lieu, au Palais des Champs-Élysées, le concours de ces musiques, qui fut un événement musical considérable et sans précédent nulle part en Europe.

CONCOURS EUROPÉEN DE MUSIQUES MILITAIRES.

Ce concours a eu lieu le dimanche 21 juillet, et cette date restera à jamais mémorable dans l'histoire de l'art.

On la citera aussi comme un jour glorieux parmi les plus glorieux de cette grande manifestation de toutes les forces vives des peuples associés par le travail et le génie, qui a nom l'Exposition universelle de 1867.

Tranchons le mot, c'est le plus grand succès de l'Exposition.

Au reste, la Commission impériale pouvait seule se sentir assez forte et assez influente pour réunir les corps de musique militaire européens dans ce tournoi sans pareil, et qui très-probablement ne se renouvellera jamais.

Je suis, je l'avoue franchement, très-heureux et très-fier d'avoir fait partie, avec les généraux Mellinet, Rose et Liehtlin, avec MM. Georges Kastner, Émile Jonas, de Villiers et Paulus, du comité de l'exécution musicale qui a conçu l'idée de ce concours, et l'a conduit à un si brillant résultat. L'entreprise était hardie et présentait de sérieuses difficultés; car à la question purement artistique venaient se joindre des considérations gouvernementales d'un ordre élevé. La diplomatie s'en est mêlée, et les corps de musique, en costume, n'ont pu quitter leur pays pour se rendre sur le turf harmonieux de nos Champs-Élysées, qu'avec l'agrément de leurs souverains.

Chacun a senti qu'il y avait dans cette lutte harmonique si noble et d'un caractère si moral et si solennel, autre chose qu'un simple concert. Il y avait la fibre patriotique qui allait vibrer glorieuse et ardente avec le son des instruments.

Il y avait pour les simples amateurs à juger enfin quelle était la meilleure musique militaire d'Europe, comme artistes, comme composition instrumentale, comme chef d'orchestre, comme arrangement de morceaux, comme instruments de musique. L'affluence des étrangers était considérable, et naturellement chacun faisait des souhaits pour le triomphe de la musique de son pays. C'était là le public le moins impartial qu'on pût réunir, et dans cette circonstance la tâche du jury devenait difficile et fort scabreuse.

Huit jours d'avance, les deux ou trois millions de Français et d'étrangers qui grouillaient en ce moment dans Paris avaient été avertis de cette passe d'armes musicale par des affiches colossales placées sur

tous les murs, au nombre d'environ vingt mille. En voici le *fac-simile* qu'il nous a paru curieux de conserver.

PALAIS DE L'INDUSTRIE (CHAMPS-ÉLYSÉES).

Dimanche 21 juillet 1867, à une heure

CONCOURS EUROPÉEN DE MUSIQUES MILITAIRES.

MEMBRES DU JURY INTERNATIONAL :

MM. le général MELLINET, sénateur, président; Georges KASTNER, Ambroise THOMAS, membre de l'Institut; BAMBERG, E. BOULANGER, DE BULOW, Jules COHEN, Oscar COMETTANT, DACHAUER, Félicien DAVID, Léo DELIBES, ELWART, DE FUERTÈS, GRISAR, HANSLICK, DE LAJARTE, NICOLAÏ, ROMERO Y ANDIA, général ROSE, SEMET, E. DE VILLIERS; Émile JONAS, secrétaire.

1er *Grand prix* :	Médaille d'or,	valeur.	5,000 fr.
2e *Grand prix* :	—	—	3,000
3e *Grand prix* :	—	—	2,000
4e *Grand prix* :	—	—	1,000

PRENDRONT PART A CE CONCOURS :

Autriche. — Régiment du duc de Wurtemberg, n° 73. Chef, M. ZIMMERMANN. 76
Ouverture de Guillaume Tell. ROSSINI.

Grand-duché de Bade. — Grenadiers de la garde. Chef, M. BURG. . . . 54
Finale de Loreley. MENDELSSOHN.

Bavière. — 1er régiment d'infanterie. Chef, M. SIEBENKAES. 54
Introduction et chœur nuptial de Lohengrin. WAGNER.

Belgique. — Grenadiers belges. Chef, M. C. BENDER. 59
Fantaisie sur Guillaume Tell. ROSSINI.

Espagne. — 1er régiment du génie. Chef, M. MAIMO. 64
Fantaisie sur des airs nationaux. GEVAERT.

France. — Guides de la garde impériale. Chef, M. CRESSONNOIS. 62
Fantaisie sur le Carnaval de Venise. COLIN.

— Garde de Paris. Chef, M. PAULUS. 56
Chœur et Marche des Fiançailles de Lohengrin. WAGNER.

Pays-Bas. — Grenadiers et Chasseurs. Chef, M. DUNKLER. 56
Fantaisie sur Faust. GOUNOD.

Prusse. — 2e régiment de la garde royale et Grenadiers de la garde, n° 2 (régiment de l'empereur François) réunis. Chef, M. WIEPRECHT. 90
Fantaisie sur le Prophète. MEYERBEER.

Russie. — Chevaliers-Gardes. Chef, M. DOERFELD. 71
Ouverture de la Vie pour le Czar. GLINKA.

Morceau imposé : *Ouverture d'Oberon.* WEBER.

A L'ISSUE DU CONCOURS

DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES.

Les portes ouvriront à midi.

Avant neuf heures du matin, les curieux formaient la queue à plusieurs des portes du palais.

A dix heures, toutes les places qui avaient pu être retenues à l'avance étaient enlevées.

La police, insuffisante pour contenir la foule sans cesse grossissante, invita en vain le public à se retirer, en lui disant que toutes les places étaient prises. Le public reste sourd, il veut pénétrer dans l'intérieur à tout risque, et de nouvelles queues se forment à toutes les portes. Cela devient inquiétant.

Enfin midi sonne, et le palais est ouvert à la foule, qui pénètre comme une inondation dans le vaste monument. Les tourniquets fonctionnent comme jamais, et les pièces de 2 fr., de 1 fr. et de 5 fr. tombent comme grêle dans toutes les caisses remplies, puis vidées, puis remplies de nouveau. De mémoire de caissier on n'avait vu plus beau spectacle. On a trouvé au total 60,000 francs, ce qui est un beau denier, il faut en convenir, lorsqu'il s'agit de la recette d'un concert en France.

Il est arrivé qu'un certain nombre de personnes munies de billets pris à l'avance n'ont pu, malgré tous leurs efforts, forcer la masse des curieux qui voulaient pénétrer dans ce monument de l'industrie, transformé en une comète à cent queues. De là de bruyantes protestations, quelques chapeaux enfoncés et de vifs colloques entre les détenteurs de billets et les agents de police impuissants à remonter le courant des flots humains.

On n'a pas l'idée d'une si formidable réunion. Les auditeurs, dans tout l'intérieur de la nef, étaient littéralement les uns sur les autres. Accablées de fatigue, après être restées debout plusieurs heures, quelques

milliers de personnes se sont assises par terre, à l'orientale, et les fraîches plates-bandes de fleurs qui formaient dans la salle une ceinture odoriférante et multicolore ont été ravagées par les piétinements, comme si plusieurs escadrons de cavalerie y avaient passé. On voyait d'intrépides auditeurs accrochés aux draperies de velours, après les avoir fendues avec leur couteau pour y passer leur tête.

Partout où s'offrait un point d'appui quelconque, des curieux étaient postés dans les positions les plus extravagantes.

Les chats ne sont pas plus adroits de leurs pattes que ne l'étaient de leurs pieds et de leurs mains certains de ces mélomanes.

Le dégât en fleurs et en tapisseries a été évalué à 10,000 fr. Mais en retranchant de 60,000 fr. 10,000 fr., il reste encore 50,000 fr., et la somme, suivant l'expression de Balzac, n'est pas déshonorante.

Sauf les trophées représentant les dix groupes de l'Exposition et le trône impérial, toutes les autres décorations avaient été conservées, comme elles étaient le 1er juillet, jour de la distribution solennelle des récompenses.

Un moment on a pu maintenir libre l'estrade du trône, réservée pour les souverains et les princes étrangers qui, disait-on, devaient assister à cette séance, et qui ne s'y sont pas montrés. Mais la foule sans cesse grossissante, après avoir successivement envahi toutes les parties restées libres, se précipita, pour ne pas étouffer, jusque sur l'estrade impériale, qui en un instant fut couverte comme le pont d'un navire en détresse par une lame tempêtueuse. Les souverains seraient arrivés alors, qu'on aurait eu beaucoup de peine à leur trouver un modeste siége là ou ailleurs.

Le choix d'un emplacement pour l'établissement de l'orchestre était des plus importants dans ce Palais de l'Industrie, que je soupçonne être aussi celui de la nymphe Écho. Émile Jonas, chargé de ce soin, ne s'est décidé pour l'extrémité de la partie médiane de la grande nef du côté de la place de la Concorde, qu'après divers essais et sur l'avis d'un habile acousticien. A cette place, on entendait bien encore quelques répercussions quand les instruments à vent éclataient dans les *fortissimo;* toutefois, c'était supportable. En tout cas, on ne pouvait mieux faire. Malheureusement le public, qui n'était pas dans la confidence de ces essais et ignorait absolument l'impossibilité où l'on se trouvait de

placer l'orchestre plus favorablement, aurait voulu qu'on l'installât au milieu.

Mais n'anticipons pas sur les événements, et suivons-les à peu près dans l'ordre où ils se sont produits.

A midi trois quarts, le jury prend place en face de la plate-forme affectée aux musiques, à l'extrémité sud du grand axe.

A une heure, les corps de musique, en grande tenue, descendent en bon ordre le grand escalier sud-ouest, et viennent se ranger au milieu de la nef.

Ce défilé, qui dure quelques minutes, est solennel et saisissant.

D'immenses clameurs de bienvenue, accompagnées des applaudissements de cinquante mille mains,— un peuple, — accueillent chacun de ces corps harmonieux.

Le tirage au sort avait décidé de l'ordre dans lequel ils devaient se faire entendre. Le premier qui se présente est le corps des grenadiers de la garde du grand-duché de Bade.

En voici la composition :

Petite flûte.	1 homme.
Grandes flûtes.	2
Clarinettes en *mi* bémol.	2
Clarinettes en *si* bémol.	15
Bassons.	2
Cornets en *mi* bémol.	3
Cors-ténors en *mi* bémol ou *si* bémol.	3
Piston en *si* bémol.	1
Bugles en *si* bémol.	3
Trompettes en *mi* bémol.	4
Trompette en *si* bémol.	1
Cors altos en *si* bémol.	2
Baryton en *ut*.	1
Trombone alto.	1
Trombone ténor.	1
Trombones basses.	2
Euphonion en *si* bémol.	1
Tubas en *fa*.	2
Bombardons en *ut*.	3
Petite caisse.	1
Cymbales.	1
Grosse caisse.	1
Piston *mi* bémol.	1
TOTAL.	54 hommes.

Le morceau imposé à toutes les musiques est, nous ne l'avons pas oublié, l'ouverture d'*Oberon*, dont l'arrangement avait été laissé facultatif. Avec ce morceau, chaque orchestre régimentaire était tenu de faire entendre une pièce de son choix. Cette pièce de choix fut, pour la musique du grand-duché de Bade, le finale de *Loreley*, de Mendelssohn.

Au début, qui est un *piano*, les auditeurs placés à l'extrémité du Palais n'entendirent qu'imparfaitement et réclamèrent avec un bruit de marée montante. Bientôt les voix humaines couvrirent entièrement pour une partie de la salle le son des instruments. Les vaillants musiciens pourtant ne s'en montrèrent pas émus et continuèrent comme si de rien n'était. On demandait à ce que l'estrade pour les musiques fût transportée au milieu de la nef, ce qui était impossible dans le moment, et ce qui, nous le savons, eût été préjudiciable à la bonne sonorité des instruments. Ne voulant pas se fâcher, mais désirant entendre, les réclamants manifestaient leur volonté sur le rhythme célèbre des *Lampions*, et les rares sergents de ville qui se trouvaient dans la salle, impuissants à maintenir l'ordre, écoutaient, l'œil morne et la tête baissée, ce contre-sujet enragé qui ne se trouvait pas dans la partition.

Pendant quinze ou vingt minutes, l'orage gronda tantôt sourd, tantôt plus menaçant; puis le tumulte s'apaisa, et le plus habile des sergents de ville, ce bon vieillard nommé le Temps, triompha définitivement de tous les désirs impossibles à satisfaire et des récriminations inutiles. Une ou deux fois seulement on entendit une voix interrompre plaisamment les *pianos* de l'orchestre, en criant aux musiciens : *Plus haut, on n'entend pas !*

Le finale de *Loreley* est, sans contredit, un beau morceau de musique, tel que Mendelssohn l'a écrit; mais, arrangé pour harmonie militaire, il a paru manquer d'intérêt au point de vue de l'ensemble. Quelques phrases de cornet à pistons bien jouées ont été appréciées. En somme, l'effet général a paru un peu monotone au jury qui, lui, était placé de manière à parfaitement entendre, malgré le tumulte du fond de la salle.

Il était fort intéressant de comparer entre elles, non-seulement les différentes exécutions de l'admirable composition de Weber, mais aussi les arrangements divers écrits en vue des instruments et de l'organisation de chacune des musiques.

Les musiciens badois n'ont pas manqué de distinction dans le début si poétique de cette immortelle préface instrumentale, et j'ai remarqué

de la vigueur et de la précision dans les traits de basse. En somme, l'exécution, très-satisfaisante, aurait paru parfaite avec plus d'accents, plus de passion.

Les Badois quittent l'estrade. C'est au tour de l'Espagne, qui nous offre le personnel suivant :

Grandes flûtes en *ré* bémol.	2	hommes.
Petite flûte en *ré* bémol.	1	
Petite clarinette en *la* bémol.	1	
Petites clarinettes en *mi* bémol.	2	
Hautbois.	2	
Clarinettes en *si* bémol.	13	
Bassons.	3	
Cors.	4	
Bugles en *si* bémol.	2	
Bugle basse.	1	
Barytons.	2	
Cornets.	2	
Soprano en *mi* bémol.	1	
Trompettes en *fa*.	6	
Trombones en *si* bémol.	4	
Trombones basse en *fa*.	2	
Contre-bassons en *fa*.	2	
Basses en *fa*.	2	
Contre-basses en *ut*.	2	
Contre-basses en *fa*.	2	
Tambour.	1	
Grosse caisse.	1	
Triangles.	4	
	62	
Officier.	1	
Chef de musique.	1	
TOTAL.	64	hommes.

Les mélodieux représentants de Castille la Vieille débutent par une fantaisie sur des airs nationaux espagnols.

En écoutant ces rhythmes si pleins de brio, auxquels succèdent, sans autre loi que la fantaisie, des cadences toutes de langueur et d'amour, je rêve délicieusement au soleil de l'Andalousie, à ses courses de taureaux, à ses nuits étoilées surtout. Mon imagination s'échauffant de plus en plus, je vois distinctement dans la nuit, près d'une église, à l'extrémité d'une rue tortueuse et étroite, un balcon mystérieux où s'agite une

main craintive à la fois et hardie, qui ne peut être qu'une main de femme. Que fait-elle?... Comment ne l'ai-je pas deviné plus tôt! elle envoie dans l'espace un baiser subtil que le fil électrique de la galanterie castillane portera comme un éclair des lèvres mignonnes où il a pris naissance au cœur ému de celui qui l'a fait naître.... Puis je ne vois plus rien, et Alfred de Musset remplace dans mon esprit troublé le tableau fondant de mon imagination vagabonde.

Avez-vous vu dans Barcelone, etc.

Mais la symphonie militaire ne s'était pas tue, et il me parut un moment que j'entendais les soupirs de Rosine, en écoutant les hautbois de Sevilla (la *maravilla*), et que les trombones qui leur faisaient opposition n'étaient rien autre chose que la voix grave et soucieuse du docteur Bartholo.

Cependant je fais partie du jury, et les devoirs de ma position me rappellent bientôt à la réalité des choses. Le rêve se dissipe, et je juge que cette fantaisie, écrite avec beaucoup de talent et un sentiment exquis du génie de la musique espagnole, par un Belge, M. Gevaërt, n'est pas précisément le morceau qui convient en cette circonstance. C'est de la musique intime s'il en existe, et c'est devant plus de vingt-cinq mille personnes qu'on l'exécute! Décidément l'art de mettre les choses à leur place est presque tout l'art, et on oublie trop souvent le *non erat his locus* d'Horace.

L'exécution d'*Oberon* me semble au-dessus de ce qu'on était en droit d'espérer d'une musique espagnole. Bravo pour l'Espagne! On applaudit ses musiciens d'élite pour leur talent; on les applaudit aussi pour les remercier d'avoir entrepris, dans un intérêt purement artistique, le long et fatigant voyage de Madrid à Paris.

Sentinelle, prenez garde à vous! Voici venir les Prussiens. Heureusement les armes de ceux-ci n'ont aucun rapport avec les fameux fusils à aiguille de Sadowa, et personne ne frémit à leur approche.

Si la tactique n'existait pas depuis que les hommes existent et se font mille sortes de guerre, vous ne doutez pas, je pense, que les Prussiens ne l'eussent inventée.

Artilleurs, cavaliers, fusiliers et musiciens, tout le monde fait de la tactique en Prusse.

Il en résulte que je n'ai point été surpris de voir les musiciens prus-

siens, au nombre de quatre-vingt-cinq (deux musiques réunies), prendre sur l'estrade une forte position d'attaque, dont Frédéric le Grand lui-même, qui aimait tant la musique et la tactique, et parle si bien de ces deux arts d'agrément dans ses écrits, se fût montré satisfait.

Mais, avant tout, inspectons les forces harmoniques que commande en personne le directeur général des musiques prussiennes, Wieprecht Ier, roi du cuivre prussien.

Flûtes (grandes et petites).	4 hommes.
Hautbois (incl. cor anglais).	4
Bassons.	6
Contre-bassons.	4
Petite clarinette en *la* bémol ou *sol*.	1
Clarinettes en *fa*, *mi*, *mi* bémol ou *ré*.	4
1res Clarinettes en *ut* ou *si* bémol.	8
2mes Clarinettes en *ut* ou *si* bémol.	8
Cornets sopranos en *si* bémol, *la*, ou *la* b.	4
Cornets altos en *mi* bémol ou *ré*.	4
Cors avec tous les corps de rechange.	4
Cors-ténors en *si* bémol ou *la*.	4
Barytons tuba.	2
Basses tuba.	6
Trompettes en *sol*, *fa*, *mi*, *mi* bémol ou *ré*.	8
Trombones à coulisse.	8
Petites caisses (incl. Timbales).	3
Cymbales (incl. triangle ou cloche, lyre).	2
Grosse caisse.	1
	85
Chefs de musique.	2
Directeur général.	1
TOTAL.	88 hommes.

Les Badois et les Espagnols s'étaient tout bonnement rangés autour de leur chef d'orchestre... Des innocents, les Badois et les Espagnols !... Les Prussiens, eux, ont formé un demi-cercle en face du jury, laissant à leur chef l'entière liberté de ses mouvements. Et Dieu sait s'il s'en donne du mouvement, Wieprecht Ier, roi du cuivre prussien.

Au surplus, c'est un homme extrêmement habile et plein de verdeur, malgré ses soixante-six ans. Il est petit, trapu, point beau du tout, et ressemble à Arnal comme l'ascagne ressemble au hocheur. Son visage est enluminé autant qu'un feu de forge, et ses yeux brillent comme ceux d'un chat qu'on promène en bateau.

Après tout, qu'importe la laideur quand'elle est éclairée par l'esprit? Le bâton à la main, Arnal disparaît, et il ne reste plus qu'un chef d'orchestre animé de la divine flamme, et sachant la communiquer à tous ceux qui l'entourent.

Suivant les circonstances, il tourne sur lui-même, semblable à une toupie hollandaise, parle à ses hommes, leur sourit, les excite par des jeux de physionomie, les magnétise, crispe ses doigts, comme s'il tenait l'harmonie dans ses mains, se baisse brusquement et se lève progressivement pour indiquer les *crescendo;* que sais-je encore ce qu'il fait et ce qu'il ne fait pas, M. le directeur général des musiques prussiennes!

Un moment il a nagé, puis plongé, et n'a fait mine de revenir à fleur d'eau que pour sourire au jury.

Et quelle adresse à masquer les défauts de son orchestre!

Les basses, qui dans ses deux musiques ne sont point parfaites, ont-elles un trait rapide à exécuter? il fait alors un signe, et la caisse roulante, à laquelle Weber n'avait nullement songé en ce moment, jette sur la lourdeur des instruments graves un voile harmonieux, au travers duquel seules les oreilles très-exercées aperçoivent les péchés cachés et par cela même à moitié pardonnés.

Les solistes évidemment sont de modestes virtuoses. Aussi comme il veille sur eux!

Il leur fait en quelque sorte un bourrelet d'harmonie pour qu'ils ne se fassent pas de bosses au front en tombant, et leur tend ses bras paternels au moindre faux pas.

En somme un rude gaillard, je vous l'assure, que ce Wieprecht, un véritable artiste, un chef prévoyant qui ne néglige rien pour assurer le succès; mieux encore, un diplomate musical; quelque chose comme le Bismark de la symphonie régimentaire. Et la Prusse avec de pareils hommes ne se rendrait pas promptement maîtresse de toute l'Allemagne? nous ne saurions l'admettre un seul instant.

La fantaisie sur le *Prophète* que M. Wieprecht nous a fait entendre est une composition magistrale. Si elle est de lui, qu'il en reçoive mes sincères compliments. Les motifs mis en œuvre sont traités avec une ampleur de style tout à fait remarquable, et orchestrés de main de maître. Par une combinaison ingénieuse, deux thèmes se produisent ensemble, et l'harmonie n'a point à souffrir de cet accouplement qui serait parfait, si le mouvement d'un des motifs ne se trouvait forcément dénaturé par les exigences de rhythme et de mesure de l'autre motif.

J'ai pu constater quelques passages équivoques des pistons, une qualité de son qui n'est point irréprochable parmi les clarinettes, tant s'en faut, et un parti pris de mauvais goût à passer brusquement des *fortissimo* aux *pianissimo;* comme aussi à ralentir certaines phrases qui perdent ainsi leur caractère et une partie de leur effet. Meyerbeer me disait un jour qu'on ne phrasait bien qu'à Paris; je le crois; tant il est vrai que de toutes les qualités de l'esprit, le goût, qui est la faculté de sentir et de discerner les beautés et les défauts des productions de l'art, est, par excellence, le privilége des artistes parisiens. « Il y a dans l'art, écrivait Labruyère, un point de perfection comme de bonté et de maturité dans la nature : celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas et qui aime en deçà ou au delà a le goût défectueux. » Si tant d'artistes trouvent le succès dans l'exagération du sentiment, c'est qu'il y a partout plus de gens de goût défectueux que de goût parfait, et que ces artistes eux-mêmes manquent de goût.

En résumé, les deux musiques fondues en un seul orchestre que M. Vieprecht a amenées de Berlin forment un ensemble superbe, d'un effet irrésistible et très-nuancé de timbre, grâce à ses quatre hautbois et à ses six bassons, — un luxe d'instruments que ne peut se permettre aucune autre musique, pas même, nous le verrons bientôt, la musique autrichienne. — La vie circulait partout dans ce bel orchestre guerrier, et ses défauts mêmes imposaient un certain respect, car ils n'avaient rien de banal. Trois salves d'applaudissements ont salué la fantaisie sur le *Prophète*. Un triomphe complet.

On aurait pu désirer plus de poésie dans le son filé du cor, au début de l'ouverture d'*Oberon* par ces mêmes musiciens, et je place sur le compte de l'émotion le petit accroc survenu à la seconde reprise de ce même son filé, très-scabreux, il faut l'avouer. Je pourrais bien encore signaler quelques imperfections de détail, car j'ai tout noté au passage; mais je préfère constater que dans les *tutti*, la musique prussienne s'est montrée, cette fois encore, à la hauteur de sa réputation [1].

1. Un mois après cette séance, dans laquelle brillèrent d'un éclat au moins aussi vif que celui de la musique prussienne, la musique autrichienne et celle de la garde de Paris, l'*Art musical* contenait les lignes suivantes dont nous ne voudrions pas, pour rien au monde, priver nos lecteurs. Elles leur prouveront que la modestie sied au talent, et que M. Wieprecht est un bien timide Prussien, quand il parle de ses propres mérites. Je cite l'*Art musical*, qui n'a point été démenti :

« Nous avons trouvé dans un journal allemand un récit du concours des musiques mili-

Le hasard qui avait placé les Prussiens après les Espagnols a placé les Autrichiens après les Prussiens. Quel enthousiasme dans toute la salle, à la vue des tuniques blanches! Ce n'est pas assez d'applaudir et de crier bravo, il faut encore que les dames agitent leurs mouchoirs, que les hommes mettent leurs chapeaux au bout de leur canne. Une pareille entrée était bien faite pour émotionner ces braves musiciens et les rassurer sur le résultat du concours. Le chef, M. Zimmermann, se montre, du reste, très-calme et contraste de la manière la plus remarquable avec le chef prussien, par son attitude à la fois ferme et modeste.

taires à Paris. Ce document curieux est dû à la plume du directeur général des musiques militaires prussiennes, M. Wieprecht. Il nous a paru curieux d'en extraire quelques fragments et de les reproduire ici dans toute leur vantarde naïveté. Ce serait les déflerer que de les accompagner de réflexions que d'ailleurs chacun peut faire à son goût. »

« . . . . Tout de suite après la fin du concours, qui avait duré de une heure à sept heures, un membre du jury, *le consul prussien*, M. B., me fit connaître que nous avions obtenu le plus grand nombre de voix, l'unanimité (vingt voix), comme il fut prouvé dans la suite. Cependant, *pour ne pas faire de mal aux Français et aux Autrichiens*, on s'empressa d'opérer un changement dans la répartition des récompenses et de partager le premier grand prix par valeur égale entre nous et *messieurs* les Français et les Autrichiens. *Les Prussiens furent mis bien en avant des autres.....*

« . . . . . . Les premières musiques avaient tourné les pavillons de leurs instruments du côté du public. Il en résultait un tel écho, qu'on entendait tous les sons deux fois. Le public impatienté se fâcha; il criait sans discontinuer : « Au milieu, la musique! au milieu! » C'est dans ce tumulte, au milieu de cris et de bruit de toutes sortes, que se firent entendre les Badois et les Espagnols. Après, ce fut notre tour! A l'aspect des Prussiens, le silence se fit comme par enchantement, et c'est au bruit des hourrahs et des cris de joie que je montai sur l'estrade, saluant de tous côtés. Je pris place au milieu de mon orchestre, que je rangeai de telle sorte que l'écho n'existât plus. Des tonnerres de bravos éclatèrent alors; l'on demanda le silence. Je commençai par la fantaisie sur *le Prophète*. Elle fut maintes fois interrompue par des cris enthousiastes, et cela de telle façon, que je dus, à plusieurs reprises, faire arrêter, en attendant que le silence se rétablît. A peine avais-je terminé, à peine le dernier son était-il évanoui, que tout le monde criait déjà : « Le premier prix aux Prussiens! » . . . .

« . . . . Jamais on n'avait vu un pareil succès : *je fus, avec mon orchestre, le lion du jour!* car tout ce qui suivit ne pouvait *produire aucun effet*, et *là aussi* les dés étaient tombés pour la Prusse. Quand je descendis de l'estrade, je fus salué par des milliers d'acclamations, embrassé, presque étouffé. Les Prussiens devinrent, par suite, très-populaires, et même, comme je l'ai remarqué, aux dépens des autres nations. Aussi, j'eus bien soin d'enjoindre à mes hommes de se tenir dans les bornes de la plus grande modestie. « *Quelle belle musique! quelle intelligence!* [1] » Voilà ce qu'on entendait dire partout! Je me sentis alors récompensé suffisamment de *mon zèle infatigable pour le plus grand bien de cette branche de l'art*, car j'apporte avec moi la couronne de la victoire, et j'espère que mes compatriotes seront contents de moi.

« A la fin du concours, le prix nous fut voté, comme je l'ai dit plus haut. On m'appelait déjà pour le recevoir, quand soudain il se fit une pause de trois quarts d'heure : le jury était rentré en séance. Il cherchait une autre solution, et celle qu'on trouva fut celle ci : décerner trois premiers prix, *pour mettre un peu de baume sur les blessures des Français et des*

1. Ces mots sont écrits en français.

Le silence s'établit et les premières notes de l'ouverture de *Guillaume Tell* se font entendre.

Mais, avant d'écouter, examinons la composition de l'orchestre.

Petite flûte.	1 homme.
Grandes flûtes.	2
Clarinettes en *la* bémol.	2
Clarinettes en *mi* bémol.	4
Clarinettes en *si* bémol.	12
Bassons.	2
Clariofons.	2
Cors.	6
Basses.	8
Cornets à pistons.	2
Bugles.	6
Bugles-basses.	3
Eufonions ou barytons.	3
Trompettes.	12
Trombones.	6
Petites caisses.	2
Grosse caisse.	1
Cymbales.	2 p.
TOTAL.	76 hommes.

On le voit, la musique autrichienne n'a pas de hautbois. Elle les remplace tant bien que mal par de petites clarinettes en *la* bémol dont en France nous n'avons jamais fait usage. Ce que les Autrichiens appellent des cornets à pistons ne sont à proprement parler que des bugles sopranos ou contraltos.

Le nom de *horn* ne signifie pas toujours chez les Allemands l'instrument que nous appelons cor, et il s'applique dans certains cas à des bugles. Ils disent aussi *waldhorn* (cor de bois) pour désigner le cor

Autrichiens (!!!). Enfin, vint le général Mellinet, président du jury, pour nommer les lauréats. Avant même qu'il eût pu dire un mot, tout le monde cria : « *A Wieprecht* le premier prix. » Mais les choses demeurèrent comme il avait été convenu, et c'est ainsi que nous dûmes partager avec les Autrichiens et les Français ! Mellinet me demanda si j'étais satisfait. Que pouvais-je répondre, sinon *oui* ? Car je dois aussi reconnaître la bonne exécution des musiques de ces deux grandes nations. Les différences entre les trois portent, chez les Autrichiens, sur l'éducation musicale ; chez les Français, sur la virtuosité ; par contre à nous, Prussiens, il faut reconnaître l'éducation, l'intelligence et la science réunies....... »

Est-ce assez joli ? Et dire qu'il y a quarante millions de bourgeois prussiens qui ne jurent que par M. Wieprecht. Braves gens, croyez ce que vous voudrez, mais faites la part du proverbe : *A beau... raconter qui vient de loin!* Après tout, il y a des juges à Berlin !

d'harmonie. Qu'est-ce qu'un *clariofon*, si ce n'est un contre-basson ? Depuis longtemps les facteurs allemands n'ont guère inventé que des noms nouveaux appliqués à des instruments connus auxquels ils apportaient une modification insignifiante dans la forme. Mais quelle richesse de noms ! *phoneion, cornoon, cornone, bariston*, etc., *tontaine et tonton !* Mais les illusions des facteurs de l'Allemagne ne doivent pas nous empêcher de rendre bonne justice à ce qui nous paraît bien, et nous avons laissé la remarquable musique autrichienne au moment où son chef très-sympathique va donner le signal pour l'exécution de l'ouverture de *Guillaume Tell*.

L'arrangement, pour la musique militaire, de cette ouverture est noble et d'un effet nouveau, souvent. C'est un bugle qui remplace le cor anglais de l'orchestre de Rossini, et l'artiste qui en joue est un musicien de goût. Il y a bien eu quelques notes douteuses dans son chant, et le *trille* aurait pu être fait avec plus de régularité et mieux martelé ; mais que sont ces petites taches dans l'orchestre, puisque le soleil lui-même présente des cavernes obscures dont la moindre équivaut, d'après les savants, à plusieurs fois le volume de notre globe terrestre. Ce qu'il faut dire, et dire bien haut, c'est qu'il n'existe nulle part un corps de musique en état de jouer d'une manière plus distinguée, plus hardie et plus heureuse cette ouverture, tant de fois répétée depuis l'apparition de *Guillaume Tell*, et qui a produit, ce jour-là, un effet électrique. On eût dit qu'on l'entendait pour la première fois.

Avec de semblables éléments on peut tout exécuter bien, et les musiciens du régiment du duc de Wurtemberg ont enlevé le morceau imposé comme ils avaient joué leur morceau de choix.

Couverts d'applaudissements, mais toujours calmes dans leur triomphe, ils ont quitté l'estrade pour la céder aux grenadiers belges.

On se tromperait grandement si on attribuait le succès des Autrichiens à la diversité de leurs instruments. En résumé, et, comme l'a très-bien fait observer un critique aussi indépendant qu'éclairé, M. Weber, la diversité des timbres dans cette musique se réduit à six : flûtes, clarinettes, bassons (et de quel effet peuvent être deux bassons et deux contre-bassons dans un pareil ensemble ?), bugles, cors, trompettes et trombones. Quand des journalistes français ont pris texte du succès de la musique autrichienne pour accabler de leur mépris nos fabriques nationales d'instruments, ces journalistes ont parlé comme parlent tant de gens, sans savoir ce qu'ils disaient Eu fait, et de l'avis de tous les

hommes compétents, la composition de nos musiques n'a rien à envier à aucune musique étrangère. Nous avons d'excellents instruments, des bugles et des cors supérieurs à tous ceux qu'on nous a fait entendre dans ce mémorable concours; nous avons des hautbois de premier ordre, des cornets à trois pistons et aussi à six pistons indépendants, des trombones du même système, des saxotrombas et des saxophones. Où donc a-t-on pu trouver de la monotonie dans nos musiques françaises? Il serait vraiment temps que les gens qui jugent de la musique dans notre belle patrie apprissent à la connaître, ne fût-ce que superficiellement, pour s'épargner le désagrément de dire souvent autant de sottises que de mots.

Le sort a mal servi les Belges, nos voisins, « savez-vous? » car, venant après les Autrichiens, c'est par un pot-pourri sur ce même *Guillaume Tell* qu'ils débutent. Ils sont fort jolis et fort beaux les airs de cet opéra, mais tout le monde les sait par cœur, et il faut autre chose que ce collier de mélodies, à peine reliées entre elles par un fil harmonique, pour se mesurer dans un semblable carrousel.

En vérité, on a fait peu de chose pour favoriser l'habileté d'une musique militaire, quand on s'est borné à lui faire jouer à la queue-leu-leu des thèmes connus sans aucun intérêt d'arrangement, et pendant près de quarante minutes.

Ceci soit dit sans préjudice du talent des exécutants et de son chef, M. Bender. Ajoutons que l'ouverture d'*Oberon* a été exécutée par ce corps de musique d'une manière satisfaisante. On remarquera dans le tableau suivant de sa composition instrumentale trois contre-basses à cordes. Cet instrument n'est guère à sa place dans une musique militaire, et on aurait tout avantage à le supprimer.

Flûtes.	2 hommes.
Hautbois.	2
Petites clarinettes.	2
Clarinettes *si* bémol.	16
Saxophones.	4
Bassons.	4
Cors.	5
Bugles *si* bémol.	2
Pistons.	2
Trompettes.	4
Trombones.	4
Tubas *si* bémol.	4

Saxhorn *mi* bémol.	1
Bombardons.	2
Contre-basses.	3
Cymbales.	1
Grosse caisse.	1
TOTAL.	59
1 Officier commandant.	1
Chef de musique.	1
Sous-officier conducteur.	1
TOTAL.	62 hommes.

Nous voici en Bavière avec le 1er régiment royal d'infanterie.

Petite flûte.	1 homme.
Grandes flûtes.	2
Clarinettes en *mi* bémol.	4
1res Clarinettes en *si* bémol.	3
2mes Clarinettes en *si* bémol.	3
3mes Clarinettes en *si* bémol.	4
Clarinette basse en *si* bémol.	1
Basson.	1
Bugles.	3
Cors-altos.	2
Cors.	5
Cornets à pistons.	3
1res Trompettes en *fa*.	2
2mes Trompettes en *fa*.	3
Trompettes basses.	3
Trombones ténors.	2
Trombone basse.	1
Baryton.	1
Bombardons.	3
Timbales.	1
Tambour.	1
Cymbales.	1
Grosse caisse.	1
TOTAL.	51 hommes.

Excellent pays celui qui fournit les bons musiciens que voilà, la bière que vous savez, et les bavaroises au chocolat. En outre, ce sont de beaux hommes, messieurs les Bavarois, portant agréablement, quoi-

qu'un peu lourdement, leur tunique bleue, leur pantalon blanc et leur casque antique, qu'ils ont la sage précaution de mettre à leurs pieds pendant l'exécution musicale.

Ils jouent l'introduction et chœur nuptial de *Lohengrin* avec d'excellentes qualités, mais, soyons franc, sans le souffle poétique qui doit animer l'exécution de cette belle page de Wagner. C'est bien, ce n'est pas très-bien, et, en musique du moins, le mieux n'est pas l'ennemi du bien.

L'introduction d'*Oberon* est satisfaisante. L'*allegro* débute hardiment, mais le solo de clarinette qui vient ensuite manque un peu de charme. D'un autre côté, pourquoi ces *rallentendo* où personne n'en fit jamais, je le demande à M. Siebenkaes ?

On applaudit la Bavière, et on a grandement raison. Pourtant j'ai la certitude qu'elle a été au-dessous d'elle-même en cette occasion. Dam ! c'est qu'un concours de cette force, cela émotionne ! Sans compter le voisinage des Prussiens ! ! !

Salut au Pays-Bas, dans la personne des grenadiers et des chasseurs, dans celle de M. Dunkler, 1er lieutenant directeur, et de M. Vollmar leur chef de musique. Cet orchestre régimentaire jouit en Europe d'une réputation méritée, et M. Dunkler se pique d'offrir un modèle d'organisation. Examinons :

Flûte.	1 homme.
Hautbois.	2
Petites clarinettes.	2
Grandes clarinettes.	10
Saxophones.	4
Bassons.	2
Contre-basses à cordes.	3
Pistons.	2
Trompettes.	4
Trombones.	3
Bugles en *si* bémol.	1
Cors à cylindres.	4
Saxo Tromba.	2
Saxhorns en *ut* basses.	2
Saxhorns en *si* bémol basses.	2
Saxhorns en *mi* bémol basses.	1
Tuba contre-basses.	1
Timbales.	1

Tambours.		2 hommes.
Cymbales.		1
Grosse caisse.		1
	TOTAL.	52 hommes.

Le chiffre réglementaire est de 58.

Eh bien! une semblable organisation ne me satisfait pas entièrement. Quand on a quatre saxophones, pourquoi deux bassons? Je ne vois pas non plus l'indispensabilité de ces trois contre-basses à cordes, d'un embarras si grand toutes les fois qu'il faut voyager. Je trouve aussi que l'équilibre pourrait être mieux établi entre les instruments hauts et les instruments graves. Le haut est maigre et un peu criard par rapport au grave qui me semble relativement lourd. Ai-je raison? ai-je tort? Je dis ce que je pense, voilà tout.

Quoi qu'il en soit, je me plais à reconnaître le bel ensemble de cette musique, et j'adresse à M. Dunkler tous mes compliments pour son arrangement de *Faust*. Ce directeur de musique est un des musiciens de l'armée les plus recommandables d'Europe, et il est aussi habile la plume du compositeur à la main, que le bâton du chef d'orchestre dans les doigts. Qu'il dise seulement à son saxophone solo de ne pas respirer au milieu des phrases finales. C'est là moins un effet musical qu'un effet de guillotine, et on n'est pas sanguinaire, Dieu merci, dans les Pays-Bas.

L'orchestration de l'ouverture d'*Oberon* appartient aussi à M. Dunkler, et elle est très-savamment écrite. On ne saurait en mieux faire ressortir tous les détails en les appropriant aux exigences de la musique régimentaire. Les musiciens hollandais l'ont bien exécutée, quoiqu'un peu matériellement dans *l'allegro*. On voit que je ne veux rien dissimuler, et ces légères critiques mêmes sont une preuve de l'intérêt que m'inspire ce corps de musique et l'estime dans laquelle je le tiens.

En somme, l'impression a été excellente chez le jury comme parmi les auditeurs, et je me fais un bien doux devoir de constater qu'*une seule voix,* sur tant de votants, a manqué à la musique de M. Dunkler pour figurer sur la liste des seconds prix. N'est-ce pas comme si elle avait mérité ce prix?

Si vous êtes Français et un peu chauvin, comme c'est tout naturel, soyez ému. J'aperçois Paulus à la tête des siens. Beau costume que celui de la garde de Paris!... Mais l'habit ne fait pas plus le musicien qu'il ne

fait le moine. Comptons les artistes, examinons leurs instruments, nous écouterons après.

Flûtes.	3 hommes.
Hautbois.	2
Petites clarinettes.	4
Grandes clarinettes.	8
Saxophones.	8
Pistons.	4
Trompettes.	3
Cors.	2
Trombones.	5
Saxhorn soprano.	1
Saxhorns contraltos.	2
Saxhorns altos.	3
Saxhorns barytons.	2
Saxhorns basses à 4 cylindres.	5
Saxhorns contre-basses *mi* bémol.	2
Saxhorns contre-basses *si* bémol.	2
Batterie.	4
TOTAL.	60 hommes.

Pour le coup, nous sommes en présence d'un orchestre de premier ordre, qui s'impose franchement et commande le respect. Quelle belle sonorité artistique, c'est-à-dire sans bruit! quel style magistral! quelle précision dans l'attaque et quel étonnant *crescendo!*... Plus ces musiciens avancent dans l'exécution du chœur et marche des *Fiançailles*, supérieurement arrangés par Paulus, plus ils fortifient en nous les premières impressions qu'ils ont fait naître. Aucune faiblesse nulle part. C'est superbe, et aux derniers accords se mêlent les acclamations de toute la salle. Les étrangers sont ceux qui applaudissent le plus fort. Toutes les théories et les arguties pour essayer de placer nos instruments et nos musiciens au second plan échouent devant ce fait musical qui crèverait les oreilles s'il était moins harmonieux. C'est le goût français, c'est-à-dire le bon goût dégagé de tout le clinquant qui peut séduire le vulgaire, mais dont nous ne voulons pas.

Si je ne me suis pas trompé, M. Paulus a transposé l'ouverture d'*Oberon* en *ut*. Elle est écrite en *ré* par Weber, et les musiques étrangères l'ont toutes mises en *mi* bémol. Pourquoi cette transposition un ton au-dessus et qui donne à l'allégro un caractère sourd et voilé qu'elle ne doit pas avoir? Est-ce pour ne pas interrompre la marche du trait de violon que les clarinettes sont forcées, dans le ton de *mi* bémol,

d'exécuter en revenant sur les notes jouées? Quoi qu'il en soit, on applaudit l'arrangement autant que l'exécution et les instruments. Pour ma part, je constate en passant le son distingué, hors ligne même, de nos clarinettes dans ce même trait rapide et si brillant.

Eh bien! disons-le une fois encore, ce bel orchestre d'harmonie régimentaire a trouvé des détracteurs parmi certains critiques français qui ont cru montrer l'indépendance de leur esprit en le trouvant monotone, sans éclat, presque antimusical, à côté de l'orchestre autrichien qu'ils donnaient comme un modèle, un type dont nous nous éloignons tous les jours, une perfection par le choix et la proportion des timbres. Qu'ont-ils voulu dire, ces critiques trop ennemis de tout ce qui porte un nom français? L'un d'eux surtout, écrivain parfois amusant, et qui s'est fait une réputation en déclarant Meyerbeer un compositeur sans idée, Halevy un impuissant, Berlioz un cauchemar sonore, et Gounod un endormeur pénible; ce critique, dis-je, s'est livré dans les douze colonnes de son feuilleton musical à un éreintement en règle de nos musiques françaises, qu'il trouve appauvries par l'abus des instruments à pistons. Il a cru, ce malin naïf, que ce sont les pistons *qui donnent aux instruments leur timbre,* et il cite la musique autrichienne si riche en timbres variés. C'est se montrer par trop ignorant de la matière qu'on prétend juger en juge infaillible. « Savez-vous bien, lui répond Weber, que pour la variété des timbres, la musique autrichienne est la plus pauvre de toutes celles qui ont pris part au concours? Savez-vous que c'est celle où la proportion des instruments en cuivre contre les instruments en bois est la plus forte, onze contre six, presque le double, tandis que dans la musique de la garde de Paris, elle n'est que six contre cinq, et dans la musique des guides, un peu plus faible encore? Savez-vous que tous les instruments en cuivre autrichiens sont munis de pistons, de ces affreux pistons qui vous font tant horreur? Savez-vous enfin que même la proportion des différents instruments entre eux est radicalement vicieuse? Oh! la fameuse rentrée des trompettes dans l'ouverture de *Guillaume Tell*, quelle admiration!

« Assurément, après le solo de cor anglais, joué par un très-mauvais bugle, ces trompettes ont paru superbes; seulement, elles étaient toutes à pistons, ce qui n'a empêché personne d'entendre que c'étaient bien des trompettes, et elles étaient au nombre de douze. Ce chiffre respectable n'a rien d'extraordinaire; depuis plus de vingt-cinq ans les musiques militaires autrichiennes ont chacune huit, dix et même douze

trompettes. Dans la marche de *Tannhauser*, outre trois trompettes à pistons dans l'orchestre, il doit y avoir douze trompettes dans les coulisses. Allez donc chercher ces quinze trompettes dans un théâtre français ! »

Le spirituel critique, ennemi de Meyerbeer, de Berlioz, d'Halevy, de Gounod et un peu de lui-même, quand il parle aussi légèrement, ne cherchera point ces trompettes et n'en continuera pas moins à condamner l'organisation de nos musiques militaires, comme appauvries par l'abus des instruments de cuivre munis de pistons. Pas un mot de plus, ou il fera disparaître les pistons de la surface du globe, comme il a fait disparaître depuis longtemps les œuvres de Meyerbeer, d'Halevy, de Berlioz et de Gounod, tombées, grâce à son intervention, dans le mépris public, comme chacun sait. Ah! mais!... Donc, soyons prudent, dans l'intérêt des pistons menacés; ne contrarions pas trop cet Aristarque nerveux, et revenons bien vite au concours.

La France a fait place à la Russie, et on ne peut s'empêcher d'admirer de nouveau ces chevaliers-gardes avec leur tunique blanc et orange et leurs casques gigantesques sur lesquels plane l'aigle russe en argent. Pour se rendre à Paris, ces braves chevaliers-gardes ont fait, sous la conduite du colonel Tolmatscheff, sept jours de voyage et dépensé 15,000 francs. On leur sait gré de ce sacrifice de temps et d'argent, et l'accueil qu'ils reçoivent est des plus sympathiques. Leur chef, M. Dœrfeld, a toute la distinction des Russes de distinction, ce qui n'est pas peu dire, et il parle notre langue comme un pensionnaire de la Comédie-Française.

Les musiciens de Saint-Pétersbourg ôtent leurs casques pour jouer, et ils les rangent symétriquement à leurs pieds. Ce sont des militaires, au même titre que tous les autres soldats du czar, et qui ne reçoivent pour tout bénéfice que 90 francs par an. Quand tout renchérit partout en Europe, il est consolant de voir que les artistes nationaux se maintiennent à des prix si merveilleusement modérés dans l'empire du Nord.

La plupart des musiciens que nous allons entendre ne savaient pas une note de musique avant d'entrer au régiment, et ils ne pouvaient pas se douter qu'ils joueraient jamais d'aucun instrument. On a dit à ceux-là : « Vous serez clarinettistes » ; à ceux-ci : « Vous soufflerez dans un trombone, et ils sont devenus clarinettistes, et ils ont soufflé dans des trombones, comme ils auraient fait toute autre chose, en l'honneur du czar, leur empereur et leur pape.

Passons en revue les musiciens et leurs instruments.

Clarinettes en *mi* bémol.	2 hommes.
Clarinettes en *si* bémol.	15
Basset en *fa*.	1
Clarinette basse en *si* bémol.	1
Petite flûte.	1
Grande flûte.	1
Hautbois.	2
Cor anglais.	1
Bassons.	2
Contre-basson.	1
Saxophone soprano.	1
Saxophones altos.	2
Saxophones ténors.	2
Saxophones barytons.	3
Cornets à pistons *si* bémol.	2
Trompettes en *mi* bémol.	8
Cors.	8
Barytons *si* bémol.	2
Trombones altos, ténors, basses.	6
Basses en *mi* bémol.	3
Basses en *si* bémol grave.	3
Tambour.	1
Triangle.	1
Grosse caisse.	1
TOTAL.	70 hommes.

C'est par une fantaisie sur des airs nationaux que débutent les chevaliers-gardes. Ces airs ont un caractère triste et poétique qui émeut agréablement, et que les Russes rendent plus tristes encore et plus poétiques en faisant trembler le son de l'instrument. Je ne m'étendrai pas davantage sur la musique russe, qui a été pour moi le sujet d'un travail développé dans un volume publié chez Pagnerre, il y a quelques années, déjà, sous le titre de *Musique et Musiciens ;* je dirai seulement que les chevaliers-gardes étaient là, dans leur élément, pour ainsi dire, et qu'ils ont charmé tous les auditeurs.

L'ouverture d'*Oberon* est bien comprise par ces soldats artistes. Ils vont ensemble supérieurement, ils atteignent à l'effet souvent et possèdent un bon mécanisme. Je remarque que c'est le hautbois qui exécute le premier solo de clarinette. Pourquoi ce changement? Il est vrai qu'à

la seconde reprise de ce motif la clarinette reprend ses droits qu'elle n'aurait jamais dû perdre.

Les dernières notes de l'ouverture jouées, les musiciens, applaudis à outrance, ramassent par mouvements comptés leurs casques symétriquement rangés, et l'estrade est occupée par les Guides de la garde impériale : chef, M. Cressonnois.

C'est la dernière musique qui doit se faire entendre.

Six heures viennent de sonner, et depuis onze heures et demie ces musiciens sont dans la salle attendant leur tour, énervés par la chaleur et la fatigue. Faute de bancs pour s'asseoir, ils se sont tenus debout durant plusieurs heures. C'est dans de semblables conditions qu'ils vont jouer, quoi? des tours de force de virtuoses, une fantaisie presque impossible sur le *Carnaval de Venise*. Autant vaudrait faire danser un ballet composé pour Taglioni par des gens qui viendraient de franchir une étape de dix lieues dans les Landes.

En lui-même, cet arrangement du *Carnaval de Venise*, dû à la plume habile de M. Colin, grand prix de Rome et professeur de hautbois au Conservatoire, est certainement un fort joli morceau de concert, très-brillant et bien fait pour soulever les applaudissements après chaque variation; mais, exécuté dans un local aussi démesurément vaste, devant un public aussi prodigieusement nombreux, en face d'un jury international, grave, solennel, comme le commandait ses fonctions, et qui, en définitive, avait à juger de la valeur des musiques régimentaires, lesquelles doivent avant tout fournir de beaux ensembles, le choix de cette pièce était une faute grave, fatale. Le cadre commande à la toile, et on ne parle pas à vingt personnes comme on parle au peuple assemblé. Il fallait une musique sonore, forte, grave, magistrale pour cette réunion sans pareille; il ne fallait point de virtuosité. Le joli, le riant, le délicat, l'ingénieux sont faits pour le petit comité. Parce qu'on avait des solistes remarquables, et dont on ne trouverait pas les pareils en choisissant dans tous les corps de musique étrangers, ce n'était pas une raison pour leur sacrifier l'effet général. Ne soyons donc pas trop surpris que ce groupe d'élite ait succombé en cette occasion, lui que le triomphe avait toujours accompagné partout [1].

Quand je dis succomber, je veux dire que le premier prix leur a

1. Sax, à qui appartient l'initiative de tant d'heureuses idées, avait eu le projet de faire entendre à Londres la musique du 9e dragons, formée, comme on sait, d'après l'organisation et avec les instruments de l'inventeur. Cette musique modèle, qui depuis plusieurs années

échappé : car, à moitié morts, ils eussent encore joué de manière à mériter le second.

Avec toute autre composition, avec l'ouverture, par exemple, du *Carnaval romain* de Berlioz, si belle et si difficile, et que les Guides exécutaient comme on ne la jouerait pas mieux à l'Opéra, ils eussent remporté le premier prix. Ils ne l'ont pas eu, ce prix : qu'est-ce que cela prouve? une chose, c'est que les meilleures troupes et les mieux commandées, de même que les meilleurs musiciens et les plus habilement dirigés, peuvent un jour perdre leur avantage sur le champ de Bellone comme sur celui d'Apollon, pour parler le langage des poëtes du siècle dernier.

Au surplus, les Guides ont pris leur revanche dans l'ouverture d'*Oberon* qu'ils ont exécutée avec leur supériorité habituelle. Il ne leur a manqué pour ce dernier morceau qu'une verve moins contenue, plus en rapport avec le local, c'est-à-dire plus grossière, plus brutale et moins artistique.

Vous savez de quels artistes était formée cette musique des Guides de la garde impériale, si bien dirigée par M. Cressonnois. Jetez un coup d'œil sur la composition instrumentale, et dites-moi s'il n'est pas dommage qu'un tel corps d'harmonie n'ait pu résister au décret désastreux et tout récent qui a supprimé nos musiques de cavalerie et d'artillerie!

était l'honneur de nos grandes fêtes nationales, n'aurait pas manqué de produire un grand effet dans le vaste Palais de Cristal, en nous relevant de l'espèce d'infériorité dans laquelle cette partie de l'art est restée si longtemps en France. Certes, la musique du 9e dragons pouvait lutter avec avantage contre les musiques militaires les plus renommées de Prusse et d'Autriche.

Sax rédigea une demande au ministre de la guerre, demande qui fut chaudement appuyée par M. Dupin, président de la commission française des récompenses à l'exposition de Londres. Les difficultés auxquelles cette demande donna lieu dans les bureaux du ministère de la guerre empêchèrent ce projet de recevoir son exécution.

L'autorisation qu'on avait refusée pour la musique du 9e dragons, on devait plus tard l'accorder à la musique des Guides, formée également d'après l'organisation et avec les instruments de l'inventeur. Cette belle musique, sous l'habile direction de M. Mohr, se rendit à Londres avec M. le baron de Verdière, capitaine d'état-major, et M. le baron Vidil, officier du même corps.

Le succès qui accueillit à Londres nos soldats musiciens fut un succès d'enthousiasme. La musique des Guides joua chez la reine, et un spéculateur anglais offrit une somme considérable, 120,000 fr., je crois, pour avoir le droit de donner, avec la musique des Guides en grand costume, un concert payant au Palais de Cristal. Cette proposition ne fut pas acceptée.

MUSIQUE, AUJOURD'HUI DISSOUTE, DES GUIDES DE LA GARDE IMPÉRIALE.

Petites flûtes.	2 hommes.
Grandes flûtes.	2
Petites clarinettes.	3
Grandes clarinettes.	12
Hautbois.	3
Saxophone contraltos.	1
Saxophones alto.	2
Saxophone ténor.	1
Saxophone baryton.	1
Saxophone basse.	1
Pistons.	4
Saxhorns contraltos *si* bémol.	2
Saxhorn soprano *mi* bémol.	1
Saxtrombas altos *mi* bémol.	2
Cors.	3
Trompettes.	3
Saxtrombas barytons *si* bémol.	2
Trombones.	5
Saxhorns basses *si* bémol.	6
Saxhorns contre-basses *mi* bémol.	3
Saxhorns contre-basses *si* bémol.	2
Timbales.	1
Plus un chef, M. Cressonnois, ce qui donnait au total.	63 hommes.

Le comité de la 3e section, on ne l'a pas oublié, n'avait institué pour ce concours que quatre prix, consistant en quatre médailles d'or de 5,000 francs, de 3,000 francs, de 2,000 francs et de 1,000 francs. Un pareil programme n'aurait pu être rigoureusement observé sans de flagrantes injustices envers les musiques privées de toute récompense. La supériorité absolue de chacun des dix corps de musique qui étaient entrés en lice décida le jury, à l'unanimité, à partager les quatre grands prix en augmentant leur valeur vénale, de manière à ce que chaque régiment reçût la récompense qui lui était due.

C'est au milieu du silence le plus solennel que le général Mellinet, président du jury international, prononça le nom des corps de musique dans l'ordre suivant :

Premier prix *ex æquo.*

AUTRICHE : Régiment du duc de Wurtemberg. — PRUSSE : Régiment de la garde royale et grenadiers de la garde n° 2 (régiment de l'Empereur François) réunis. — FRANCE : Garde de Paris.

Deuxième prix *ex æquo.*

FRANCE : Guides de la garde impériale. — RUSSIE. : Chevaliers-Gardes. — BAVIÈRE : Régiment royal d'infanterie.

Troisième Prix *ex æquo.*

PAYS-BAS : Grenadiers et chasseurs. — DUCHÉ DE BADE : Grenadiers de la garde.

Quatrième Prix *ex æquo.*

ESPAGNE : Régiment du génie. — BELGIQUE : Grenadiers belges.

Quelques mots à propos de la suppression des musiques françaises de cavalerie et d'artillerie.

Ce concours a révélé au public français des qualités qu'il soupçonnait à peine chez quelques-uns des corps de musique étrangers, en même temps qu'il lui a prouvé de la façon la plus éloquente la grande importance qu'on attache partout à posséder de bonnes musiques régimentaires.

Le succès des musiques étrangères et de nos deux musiques françaises, l'accueil enthousiaste qu'elles ont reçu de tout le peuple parisien rend d'autant plus regrettable, au point de vue de l'art, la suppression de nos musiques de cavalerie et d'artillerie. Aucune d'elles n'a pu échapper à cette féroce razzia[1], qui a eu pour but, dit-on, l'économie de trois mille chevaux. Moi, qui aime beaucoup plus la musique que

1. De grands et généreux efforts ont été tentés pour sauver du naufrage la musique des Guides qui était une musique modèle. Le 31 août 1867, l'Empereur reçut la requête suivante :

« SIRE,

« L'existence de la *musique des Guides*, un des types les plus parfaits du progrès ac-
« compli dans les musiques militaires, étant menacée, nous venons supplier Votre Majesté,
« dont la sollicitude embrasse tout ce qui peut ajouter à la gloire de la France, de daigner
« ordonner le maintien, à un titre quelconque, de cet orchestre, dont la suppression serait
« une véritable perte pour l'art musical français.

« Nous avons l'honneur d'être avec respect, Sire, de Votre Majesté, les très-obéissants
« sujets.

« Signé : G. Rossini, Auber, Ambroise Thomas, Georges Kastner, Félicien David, F.-A. Gevaërt, A. Elwart, baron Taylor, de Vaucorbeil, Duprato, François Bazin, Léo Delibes, Lefébure Wély, Émile Durand, Charles Colin, Oscar Comettant, Ermel, Laurent de Rillé, Georges Bizet, Sain-d'Arod, A. Maillard, Victor Massé, Th. de Lajarte, Th. Semet, E. Vauthrot. Johannès Weber, J. Viallon, F. Benoist, Alex. Leprévost, C. Saint-Saëns. »

C'était écrit, comme disent les Turcs fatalistes. Ce beau corps fut dissous à son tour. Son chef, M. Cressonnois, conduit, au moment où nous écrivons ces lignes, les concerts Besselièvre, aux Champs-Élysées.

les chevaux, je regrette infiniment que les chevaux soient si précieux et si rares qu'il faille leur sacrifier nos meilleurs orchestres d'harmonie.

Personne n'ignore que la musique est pour le soldat la plus saine et la plus fortifiante des récréations. Elle élève son moral, le fait rechercher et aimer des populations où il tient garnison. A l'arrivée d'un nouveau régiment dans la ville où il doit tenir garnison, la première question que tout le monde adresse à l'avant-garde est invariablement celle-ci : « Avez-vous une bonne musique ? » Si la réponse est affirmative, la foule se presse au-devant des troupes, et l'accueil qu'elles reçoivent est plus cordial, plus chaleureux. Grâce aux concerts hebdomadaires que la musique offre aux populations dans les promenades, sur la place publique, des relations affectueuses s'établissent entre les habitants de toutes les classes de la société et les militaires de tous les grades. La présence d'une musique militaire ajoute à l'éclat des fêtes nationales, à la pompe des cérémonies religieuses, à la solennité des distributions de prix dans les colléges, et apporte aux orchestres des théâtres lyriques, si incomplets dans presque toutes les villes de province, un contingent d'instruments à vent de plus en plus indispensable à l'exécution des nouvelles partitions d'opéra.

Agréables et utiles aux populations, les musiques régimentaires ne le sont pas moins aux troupes qu'elles servent de plus d'une manière. Pendant la belle saison, la musique conduit le régiment à l'exercice, et les nouvelles recrues, en marchant en cadence, prennent l'habitude d'une allure et d'une tenue plus martiales. Dans les moments de repos elle égaie et fortifie le soldat. Durant l'hiver elle rend plus courtes les longues marches militaires. En traversant les villages ses mâles accents réveillent les instincts belliqueux des jeunes gens des campagnes, et c'est plus qu'un besoin, c'est une nécessité aujourd'hui que l'entretien des instincts belliqueux avec la création de la garde mobile.

Aux revues du colonel et des généraux, la musique, placée au centre du régiment, joue ses plus beaux airs, et le temps que le soldat est obligé de passer debout, appuyé sur ses armes, s'écoule ainsi pour lui sans fatigue.

Si le régiment est en voyage, quelque longue qu'ait été l'étape, dès que la musique se fait entendre, on voit les têtes se redresser, les hommes marcher d'un pas plus assuré et oublier en quelque sorte les trente ou quarante kilomètres qu'ils viennent de franchir.

Au milieu des camps d'instruction, la musique est plus précieuse

que partout ailleurs. Elle rompt la monotonie des exercices et rapproche les officiers d'une même brigade, d'une même division. Le matin, au réveil, le soir, devant le front de bandière, ses harmonies sont enivrantes. Aussi voit-on, autour du cercle formé par les musiciens, des militaires de tous grades qui, tout en humant le parfum du maryland ou du caporal, écoutent, sous le charme, les airs restés dans leur mémoire durant les loisirs de la garnison. Voilà pour la musique en temps de paix. Examinons son utilité en temps de guerre.

Le rôle de la diplomatie a cessé, et c'est au canon à fournir l'*ultima ratio*. Le régiment s'embarque. Qui charmera les longs ennuis de la traversée et entretiendra le moral, si ce n'est la musique? Chaque soir, sur le pont, l'heure des concerts est attendue et les places sont retenues à l'avance pour mieux entendre et voir. En Afrique, en Crimée, en Chine, au Mexique, la musique a contribué dans une large mesure à préserver nos soldats de la nostalgie (cette étrange et dissolvante maladie qui résiste à tous les remèdes) en rappelant à ces glorieux exilés les airs de la patrie regrettée et en leur donnant, avec l'espérance de la revoir bientôt, l'énergie nécessaire pour la faire triompher.

En Crimée, quand les musiques militaires des 1er voltigeurs, 1er grenadiers et gendarmes de la garde impériale jouaient devant l'habitation du maréchal Pélissier, on voyait accourir de tous les camps environnants des centaines de soldats de toutes armes, lesquels, après s'être assis sur leurs talons, écoutaient en fumant leur pipe et dans le plus profond recueillement. Ils faisaient ainsi provision de bonheur.

« Si nous n'avions pas eu de musiciens en Crimée pour égayer notre esprit et fortifier notre cœur, me disait dernièrement un officier supérieur, des soldats seraient morts d'ennui pendant ce long siége, et les désertions eussent été à craindre. La musique consolait tout le monde et raffermissait notre ardeur. »

Le brave colonel Boudville, commandant le 1er voltigeurs, ayant été grièvement blessé le 18 juin 1855, il fut porté à l'ambulance où il devait mourir. Le chef de musique de ce régiment pensa que la musique serait peut-être agréable au glorieux blessé, en même temps qu'aux autres malades, et il communiqua cette pensée au colonel. M. Boudville accueillit la proposition du chef de musique avec joie, et bien certainement le plaisir d'entendre les airs du *Chalet*, qu'il aimait tout particulièrement, dut contribuer à alléger ses souffrances.

Partout du reste les musiciens étaient attendus avec impatience par

les malades. Que de remerciements, que de serrements de main au chef de musique après chacun de ces concerts bienfaisants ! Et, plus tard, lorsque le régiment, en deuil, conduisit son colonel à sa dernière demeure, les accents déchirants de la marche funèbre de Thalberg n'ont-ils pas ajouté au douloureux éclat de cette triste cérémonie ?

Il est bien permis de faire remarquer les services d'une autre nature rendus par les musiciens pendant les dernières guerres.

En Crimée, le 18 juin 1855, les musiciens du 1er voltigeurs, divisés en deux fractions, allaient chercher les blessés jusque sous le feu de l'ennemi ; ils les rapportaient, sur leurs bras, à l'ambulance la plus rapprochée, tandis que leurs camarades, restés à l'ambulance, contribuaient par leurs soins intelligents à adoucir les souffrances de ces mêmes blessés. Ils leur donnaient à boire, aidaient au pansement de leurs blessures et chargeaient sur des cacolets ceux qu'on trouvait transportables et qui pouvaient être évacués sur Constantinople ou sur la France.

Après la prise de Malakoff, le 8 septembre 1855, le chef de musique du 1er voltigeurs avait établi une ambulance dans des baraques voisines de son régiment. Chaque baraque, contenant vingt malades au moins, était placée sous la surveillance de deux musiciens, dont l'un ne devait jamais s'absenter, tandis que l'autre allait chercher de l'eau, des vivres, des médicaments en attendant l'arrivée des médecins si tristement surchargés de besogne.

A Solférino, les mêmes musiciens — et je les pourrais citer tous, — avaient installé, dans une magnanerie voisine du lieu du combat, une ambulance où ils ont reçu plus de deux cents blessés. Ils les étendaient sur des claies recouvertes de foin ou de paille et les garantissaient ainsi de chocs douloureux. Comme en Crimée, ils leur donnaient à boire, aidaient au pansement de leurs blessures, aux amputations, et chargeaient sur des cacolets ceux qui pouvaient être transportés en arrière sur les villes de Castiglione, Monte-Chiaro et Brescia.

Et tout cela se faisait de bonne grâce, intelligemment, avec des manières de Sœurs de charité, bien que de semblables offices fussent tout à fait en dehors de leurs engagements.

La plupart de ces jeunes artistes sont devenus chefs ou sous-chefs de musique. Nul doute qu'ils ne montrassent le même zèle à secourir leurs camarades, si la même occasion se présentait.

Au reste, tous avaient appris à se servir d'un fusil, et l'on peut

affirmer que pas un n'eût reculé devant un danger sérieux, s'ils avaient été appelés à combattre.

Malgré tant de services rendus par nos musiques, et bien que l'histoire n'offre pas d'exemple d'une armée disciplinée sans musique, nos plus beaux orchestres régimentaires devaient disparaître sous l'action acharnée des réformateurs quand même.

Les réformes dans l'armée mises à l'ordre du jour, il était impossible qu'il ne se trouvât pas un certain nombre de passionnés réformateurs pour proposer tout bonnement et tout uniment la suppression de la plus belle partie de nos musiques de régiments. C'était radical et vite fait. Un trait de plume, comme on donne un coup de sabre.

— L'armée, ont dit certains d'entre eux, n'est pas un Conservatoire de musique, et il faut autre chose pour lutter contre les fusils à aiguille, que des *couacs* de clarinette.

Et ils se sont demandé pourquoi, puisqu'on était en veine de réforme, on ne supprimerait pas aussi, d'abord :

Le tambour-major, homme inutile, quoique fort bel homme, et dont la véritable place serait au café du géant ;

Puis une partie des simples tambours ;

Puis les sapeurs, qui ne sapent plus rien depuis longtemps, et pour lesquels, d'ailleurs, on le sait, rien n'est sacré.... à l'Alcazar.

Puis les cordonniers ;

Puis les tailleurs ;

Puis les armuriers de la compagnie hors rang, le système de la main-d'œuvre par les soldats étant reconnu mauvais, et ces estimables ouvriers ne travaillant que *dans le vieux* ;

Puis les deux tiers, au moins, des muletiers dont les mulets, en campagne, entravent la marche des troupes ;

Puis les cantiniers, trop nombreux, ainsi que :

Les ordonnances,

Les cuisiniers,

Les domestiques qui conduisent les bagages,

Les hommes détachés au service de boucherie,

Les gardes de troupeaux, etc., etc., tous gens fort honorables, mais qui ne se battent pas ou qui se battent peu.

Quand on fait des réformes, on ne saurait trop en faire, et je ne vois, après toutes celles qu'on a proposées, qu'une réforme préférable à toutes : ce serait de réformer les réformateurs eux-mêmes.

Dans l'armée, ont répété de belliqueux prud'hommes, il ne faut que

des hommes armés et point de non-valeurs. Les non-valeurs ont été, de temps immémoriaux, la plaie vive de toutes les armées, et l'homme désarmé est un embarras pour l'homme armé. Or, les musiciens sont des non-valeurs et un embarras, puisqu'ils ne sont pas armés. D'ailleurs, que viennent-ils faire dans les champs de Bellone, ces hommes efféminés par un art corrupteur? La musique, l'estimable J.-J. Rousseau nous l'apprend, est un art d'agrément. En peut-on dire autant de la guerre? Non, assurément : donc les musiciens sont déplacés parmi les hommes de guerre. Aux uns, les doux roucoulements du cornet à pistons, les sérénades, les aubades, les tendres sentiments; aux autres, la symphonie du canon, les variations de la mitraille, les luttes de la mort.

Il faut pardonner à ces prud'hommes, — sous-lieutenants dans la garde nationale, j'en ferai le pari, — leur belliqueux langage : sous-lieutenance oblige, comme noblesse.

Malheureusement, à côté des César de la rue Saint-Denis, des voix plus autorisées se sont élevées contre ces malheureuses musiques militaires qui faisaient la joie et l'orgueil de tout le monde hier, et qu'on critique avec fiel à cette heure qu'elles sont tombées.

C'est l'éternelle ingratitude humaine se manifestant à propos de tout et toujours.

Les musiques nous ont fait passer de bonnes heures, et nous les avons applaudies au temps de leur prospérité; quoi de plus naturel, de plus humain que de leur trouver mille défauts quand leur étoile a pâli?...

Voici les théories qui constituent tout un système de musique militaire de l'avenir. Nous les devons à ce brave Louis Noir qui a été un zouave spirituel, qui est devenu un vaillant écrivain, mais qui ne sera jamais musicien, je le crains.

« Quant aux musiciens, écrit l'humouristique auteur de l'*Art de battre les Prussiens*, nous demandons d'abord qu'au lieu d'une musique en tête du régiment, on donne une fanfare à chaque bataillon. Pourquoi le 1er bataillon seul aurait-il le privilége d'une musique? Puis cette fanfare, comme celle des bataillons de chasseurs à pied, serait réellement militaire et jouerait des airs guerriers, bruyants, vigoureux, capables d'animer le soldat et d'enlever. Il semblerait aujourd'hui que nos musiques de régiments soient des succursales de l'orchestre de l'Opéra, et qu'elles n'aient d'autre but que de charmer les bourgeois accourus

au passage d'un régiment. Ce ne devrait être ni leur but, ni leur mission. A cette heure, la musique est un peu trop celle du colonel et pas assez celle des officiers. La France ne devrait pas entretenir une armée de musiciens pour jouer des sérénades à deux cents colonels.

« Chacune des fanfares que nous proposons serait armée et bien armée; et comme, dans les charges, il est impossible de jouer un air, parce que l'ophicléide pourrait manquer au moment voulu, et que le cornet à pistons serait exposé à ne pas continuer sa partie,—vu la mitraille, — les musiciens prendraient rang à la suite du régiment et redeviendraient soldats à l'heure décisive où l'on n'a jamais une baïonnette de trop.

« Et qu'on le croie, une petite fanfare est très-suffisante pour jouer, avec le concours des clairons, les véritables airs qui animent la troupe. Le bourgeois lui-même préférerait ces marches entraînantes aux langoureuses fantaisies dont on le régale souvent quand il vient voir passer un régiment.

« En outre, nous souhaitons que l'on trouve le moyen de tourner les pavillons des instruments en arrière, vers la troupe qui doit les entendre, et non en avant, ce qui est un non-sens [1]. »

Ainsi, c'est quand la civilisation fait chaque jour de nouveaux progrès, quand l'art musical en particulier étend sur le peuple et jusque dans les plus modestes villages des provinces les plus éloignées de la capitale son action bienfaisante, qu'on voudrait priver tout à fait nos soldats de ces doux et à la fois robustes concerts qui sont comme la voix même du drapeau.

Ah! la triste économie que celle de quelques musiciens par régiment, quand ces musiciens sont l'orgueil même du régiment, les joies du troupier en temps de paix, les voix de l'entraînement et de l'action quand il faut marcher à l'ennemi.

La musique est un luxe, dit-on; soit, mais c'est un luxe du cœur, et le cœur du soldat, voué à la défense du pays, est assez riche pour se permettre quelque luxe.

Prenez garde, économistes à courte vue, de ne pas tomber dans l'excès des réformes impopulaires et dangereuses.

La pente peut vous entraîner loin!

Êtes-vous sûrs de vous arrêter à temps?

Une fois lancés sur la voie des économies, vous verrez des zélés qui

1. Adolphe Sax a fait cela depuis bien des années déjà.

chercheront à économiser sur tout : sur le costume des militaires, sur leurs logements, sur leur nourriture, même sur leur pension de retraite et sur leur croix d'honneur.

Croyez-vous à l'énergie, à l'enthousiasme, au mépris de la mort, d'une armée habillée, par économie, de drap gris d'hôpital, en sabots, sans musique, et à laquelle on offrirait des croix d'honneur en fer-blanc, toujours par économie? Le soldat, après toutes ces économies, pourrait bien aussi songer à en faire une autre : celle de sa propre vie.

Non, la musique est un prestige, et il ne faut priver l'armée d'aucun de ses prestiges.

Le soldat n'est pas seulement une machine propre à tuer ses semblables, c'est aussi et avant tout un homme, qui a bien le droit de demander à vivre un peu pour lui-même avant d'aller noblement mourir pour tous.

Si loin qu'on remonte dans l'histoire des nations, on trouve avec des guerriers une musique guerrière. Pythagore et Plutarque pensaient que la musique est propre aux grandes actions, particulièrement à exciter les sentiments de bravoure. Les Spartiates allaient au combat au son de leurs instruments. Deux cents ans après la mort de Tyrtée aux mâles accents, on redisait encore ses chants dans le camp des Spartiates, et Horace nous l'apprend dans son Art poétique :

> Tyrtæusque suaves animos in martia belli
> Versibus exacuit.

Homère considérait comme barbares les expéditions militaires d'où la musique était exclue.

On peut regarder comme certain qu'Épaminondas dut à ses talents de musicien une grande partie du prestige qu'il exerça sur les Thébains.

Quelques auteurs ne craignent pas d'affirmer que Thémistocle se couvrit de honte pour avoir refusé dans un festin la lyre qu'on lui présentait, disant qu'il n'en savait pas jouer. A partir de ce jour, la faveur publique se reporta sur Cimon, général athénien, qui, lui, était excellent chanteur et joueur de lyre.

La musique ennoblit et console le cœur d'Achille qui, à la suite de son démêlé avec Agamemnon, chantait les louanges des héros. On a pu lire dans Thucydide et Xénophon que les Grecs, avant de livrer bataille ou après avoir remporté une victoire, avaient coutume de chanter

l'hymne de guerre appelé *Pean*. Avant le combat, cet hymne s'adressait à Mars ; après la victoire, il était célébré en l'honneur d'Apollon.

Si nous passons des Grecs aux Romains, nous voyons Servius Tullius, dont le règne commence à l'an 578 avant l'ère vulgaire, diviser le peuple en centuries, parmi lesquelles deux furent composées de joueurs d'instruments. Ces instrumentistes devaient fournir des musiciens à l'armée.

Sous Louis XIV, la musique militaire avait acquis en France, aux yeux même du roi, une importance réelle. Comme surintendant de la musique de Louis XIV, Lulli fut appelé à écrire des marches militaires, et l'on peut lire dans l'excellent manuel de musique militaire de notre regretté Georges Kastner, que ce célèbre compositeur a parfois écrit *spécialement* pour le tambour.

Que puis-je ajouter? Est-il besoin de rappeler les paroles prononcées à la Convention par Marie-Joseph Chénier : « Il sera glorieux pour « vous, représentants, de prouver à l'Europe étonnée qu'au milieu « d'une guerre immense, vous savez encore donner quelques instants « à l'encouragement d'un art qui a *gagné des victoires*, et qui fera les « délices de la paix. » Ces paroles furent entendues, et le Conservatoire prit naissance. Selon Raynal, le roi de Prusse Frédéric le Grand dut quelques-uns de ses succès à la musique guerrière. « C'est la *marche* des grenadiers prussiens, disait un général de cette nation, qui a été le premier héros de la guerre de Sept Ans. »

En 1813, après la déroute de Leipzig, Napoléon écrivait de Mayence au ministre de la guerre : « J'ai passé en revue plusieurs régiments qui n'avaient pas de musique. C'est une chose intolérable ; hâtez-vous de m'en envoyer. » Voilà sur l'utilité de la musique en temps de guerre l'opinion d'un homme qui s'y connaissait.

On a parlé d'économies à faire. Voyons cette économie.

Nous avions en France soixante-douze musiques de cavalerie et vingt-deux musiques d'artillerie. Chaque musique se composait d'environ trente musiciens, ce qui formait un total de près de trois mille musiciens. Chacun de ces musiciens était détenteur d'un instrument dont la valeur s'estimait en moyenne à 125 francs. Les instruments durent à peu près six ans. Donc, en six ans, la facture française fournit aux soixante-douze musiques de cavalerie et aux vingt-deux musiques d'artillerie près de trois mille instruments. Calculez, et vous trouverez que la suppression de toutes ces bandes d'harmonie a dégrévé le budget de la guerre de

moins de cent mille francs par an. Est-ce là une économie sérieuse? Reste, il est vrai, le bénéfice de près de trois mille chevaux. Mais on pouvait très-bien réserver ces chevaux pour un autre usage, sans supprimer pour cela les musiques; on n'aurait eu simplement qu'à faire voyager les musiciens comme voyagent les hommes non montés à la suite des régiments de cavalerie.

Un mot encore.

Une chose reconnue utile depuis la naissance des civilisations jusqu'à nos jours ne saurait tout à coup cesser de l'être; car si le progrès fournit sans cesse de nouveaux moyens d'action à l'industrie humaine, la nature même de l'homme est immuable. Les musiques militaires sont devenues une nécessité en temps de paix, et il est cruel et impolitique d'en priver le soldat en campagne. Elles sont passées dans nos mœurs. On a pu supprimer nos meilleures symphonies militaires, et d'autres nations ont pu imiter ce fatal exemple : il faudra les rétablir partout; c'est notre opinion et c'est aussi notre espoir.

CONCERT EUROPÉEN DES MUSIQUES MILITAIRES.

Il était impossible aux musiques étrangères, que tout Paris aurait voulu admirer, de ne pas se faire entendre une seconde fois réunies dans le même local. Un concert européen des musiques militaires fut donc projeté par le comité de la 3e section. Les officiers sous la conduite desquels étaient placées ces musiques ayant accepté les propositions de la Commission impériale, ce concert eut lieu au Palais de l'Industrie des Champs-Élysées, le dimanche 28 juillet, à une heure.

En voici le programme, suivi d'un avis important :

Autriche.— Régiment du duc de Wurtemberg, nº 73. Chef, M. Zimmermann. 76
Ouverture du *Freyschütz*. Weber.
Marche aux Flambeaux. Meyerbeer.

Grand-duché de Bade. — Grenadiers de la garde. Chef, M. Burg. 54
Finale de Loreley. Mendelssohn.
Les Noces de Figaro. Mozart.

Bavière. — 1er régiment royal d'infanterie. Chef, M. Siebenkaes. 54
Ouverture *Nationale*. Lindpaintner.
Ouverture de *la Gazza Ladra*. Rossini.

Belgique. — Grenadiers belges. Chef, M. C. Bender. 59
Ouverture de *la Muette de Portici*. Auber.
Fantaisie sur les Huguenots. Meyerbeer.

Espagne. — 1er régiment du génie. Chef, M. Maimo. 64
Ouverture de l'Étoile du Nord. Meyerbeer.
Ouverture de Raymond. A. Thomas.

Pays-Bas. — Grenadiers et chasseurs. Chef, M. Dunkler. 56
Ouverture de Guillaume Tell. Rossini.
Fantaisie sur Lohengrin. Wagner.

Prusse. — 2e régiment de la garde royale et grenadiers de la garde (régiment de l'Empereur François) réunis. Chef, M. Wieprecht. 90
Polonaise de Struensée. Meyerbeer.
Marche du Tannhauser. Wagner.

Russie. — Chevaliers-gardes. Chef, M. Dœrfeld. 71
Airs russes. Dœrfeld.
La Vie pour le Tsar. Glinka.

N. B. Les perseenes munies de billets pris à l'avance et qui n'ont pu entrer au cenceers du dimanche 21 juillet, devroet se présenter au bureau de la location, Palais de l'Industrie, perte e° 4, pour se faire rembourser eu échaeger leurs coupoes contre de ueuveaux billets.

Trente mille personnes environ assistèrent à cette nouvelle audition des musiques militaires étrangères.

Personne n'a étouffé, personne n'a crié : Au milieu l'orchestre! — par la raison que l'orchestre, cette fois, avait été placé au milieu de la salle, mais de côté, où l'écho est à peu près nul, sur l'emplacement même où s'élevait le trône impérial, lors de la distribution des récompenses, le 1er juillet; enfin il n'y a eu aucun dégât de commis par la foule, et les personnes munies de billets pris à l'avance entrèrent sans obstacle.

L'Espagne, la Belgique, le grand-duché de Bade, la Bavière, les Pays-Bas, la Prusse, l'Autriche et la Russie défilèrent harmonieusement, et les musiciens, applaudis, acclamés, choyés par les démonstrations les plus sympathiques, conserveront de leur visite à Paris un souvenir que le temps ne saurait effacer.

La musique autrichienne s'est surpassée dans l'ouverture de *Freyschütz* [1] et la *Marche aux Flambeaux*.

Celle des Pays-Bas a été ravissante dans l'ouverture de *Guillaume Tell*.

La Prusse, à cette dernière audition, n'a rien perdu de son prestige, et M. Wieprecht a conservé tous ses jeux de physionomie.

Quant à la Russie, elle a particulièrement intéressé les artistes et la critique en exécutant une ouverture à peu près inconnue en France,

1. On a remarqué que le chef de la musique autrichienne, M. Zimmermann, s'était sagement abstenu de confier le solo de cor de cette ouverture à un instrument de ce genre; il l'a donné aux bugles. Très-heureusement, en cette circonstance, les bugles de fabrique autrichienne ont une sonorité terne et faible qui a pu prêter à l'illusion. On croyait entendre un cor.

mais célèbre dans tout l'empire de Russie : l'ouverture de la *Vie pour le Tzar*.

Cet opéra est le chef-d'œuvre de Glinka, compositeur russe, né en 1804, près de Smolensk, et mort à Berlin dans le mois de février 1857.

Michel Glinka jouit en Russie d'une réputation justement méritée comme le fondateur de l'opéra national de cet empire. L'ouverture de la *Vie pour le Tzar* mérite que nous entrions pour les musiciens dans quelques détails techniques.

Dès les premières mesures de cette préface instrumentale, qui est tout un poëme, le compositeur se révèle original et puissant. Elle est écrite en *sol* mineur, à deux temps, mouvement lent. Un *ré* par tous les instruments jouant *fortissimo* se résout sur l'accord de *sol* mineur, auquel succède l'accord parfait d'*ut* mineur, pour retomber sur l'accord de *sol* mineur, mais à son premier renversement. La même disposition d'accords en *si* bémol, cette fois, donne ce caractère mélancolique, inquiet et profond, qui émeut, attriste et transporte l'imagination dans le redoutable et froid empire de Sa Majesté l'Hiver. A l'accord de *si* bémol, dans son premier renversement, succède un long silence semblable, dirait un poëte, à celui qui règne dans les steppes arides de la haute Tartarie, que parcourt sur son rapide coursier le Mongol rapineux et nomade.

Sans autre préparation que le silence même, le hautbois entonne le commencement de l'air chanté par l'orphelin dans l'opéra du maître russe. Il y a là toute la poétique du Nord, un composé de rhythme bizarre, d'harmonie étrange, de mélodie sauvage et pleine d'attraits, formée d'amour, de tristesse mystique, de crainte et de fierté.

Cette première partie de l'ouverture, à laquelle il faut pour ainsi dire s'acclimater pour en comprendre toute la saveur originale, prépare l'entrée d'un *vivace pianissimo* à deux temps, toujours en *sol* mineur et modulant, sans passer par aucun mode majeur à un autre mode mineur, ce qui jette sur l'ensemble de la composition un voile fatal, à travers lequel l'imagination veut pénétrer pour lire dans les inspirations du musicien russe les sombres et mystérieuses histoires de la Russie de M. de Custine. Pour comble d'étrangeté, au mouvement à deux temps que nous venons de voir se produire succède un brusque mouvement à trois temps qui déroute l'oreille, sans trop la blesser toutefois. Ce dernier mouvement ne cesse que pour donner à la clarinette un chant à deux temps, formé d'un premier membre de phrase de trois mesures et

d'un second membre de quatre. Cette disposition, contraire aux règles de la pondération mélodique, paraît ici néanmoins à sa place, où tout est bizarre comme procédé.

Après divers épisodes, parmi lesquels nous avons remarqué une suite d'accords qu'on trouverait peut-être un peu irrégulière au Conservatoire, l'auteur moscovite revient au motif principal. Ce motif, qu'il module plutôt qu'il ne développe, se termine par une explosion magnifique de tous les instruments de l'orchestre, auxquels, en Russie, se joint, dans les jours de solennité, un chœur nombreux d'hommes et de femmes, des cloches et des tam-tams.

Dans ce concert *européen*, la France a brillé par son absence.

Je regrette profondément que la musique des Guides et celle de la Garde de Paris, qui n'ont à redouter aucune comparaison, n'aient pas trouvé leur place à cette fête de l'harmonie.

La place de notre pays est partout où se produit le talent, et si c'est par courtoisie qu'on a abandonné le terrain aux musiques étrangères, la courtoisie a pris, en cette occasion, les proportions d'un sacrifice.

Il est vrai que les musiques françaises nous restent, du moins celle de la Garde de Paris et celle de la Gendarmerie de la garde, organisées sur le même modèle et munies de saxophones.

Après la fermeture de l'Exposition, cette dernière musique est allée faire une tournée artistique en Allemagne. Le succès qu'elle y a obtenu partout a pris les proportions d'une ovation. On imaginerait difficilement un pareil triomphe dans un pays si jaloux de ses prérogatives musicales. Mais voyez l'enseignement que nous donne ce fait si flatteur pour notre musique et nos musiciens : un second prix seulement est accordé à la musique des Guides de Paris,—une ovation continuelle est faite en Allemagne à la musique de la Gendarmerie, qui n'a jamais eu, quoique relativement excellente, la prétention de valoir celle des Guides ! Hélas ! ainsi vont les choses dans les événements de la vie, qui sont si souvent des effets du hasard.

AVANT LE DÉPART DES MUSIQUES ÉTRANGÈRES.

Après ce concert européen,—moins la France,—les musiques étrangères se sont fait entendre à l'Opéra, dans une séance à laquelle la Commission impériale est restée étrangère. Cette fois encore, le succès n'a manqué ni à l'Autriche, ni à la Prusse ; mais, en historien fidèle, nous devons ajouter que l'Autriche l'a emporté sur la Prusse. Le temps, qui

permet la réflexion, avait fait son œuvre habituelle, et chaque chose prenait dans l'estime publique la place qui lui convenait.

Les premiers effets de surprise passés, on vit plus clair partout. C'est ainsi que nos musiques françaises, assez malmenées, nous le savons, par des Français, toujours heureux d'abaisser tout ce qui vient de la France, ont reconquis enfin dans l'opinion publique leur véritable place, c'est-à-dire la première, d'où on ne les délogera point.

Et maintenant suivons rapidement les corps de musique pendant leur séjour à Paris jusqu'au moment où ils nous ont fait leurs adieux.

Des engagements ont été offerts par plusieurs maîtres d'établissements publics aux meilleurs corps de musique étrangers.

La Prusse a, pendant quelques jours encore, lutté de près ou de loin avec l'Autriche sans la vaincre jamais, mais aussi sans jamais être vaincue par elle.

Un banquet a été offert par la musique de la Garde de Paris à toutes les musiques étrangères, et nous sommes heureux de constater que la plus franche cordialité n'a cessé de régner pendant ce repas, qui s'est prolongé assez avant dans la nuit.

De son côté, le comité de l'exécution (3e section) réunissait dans un dîner, aux Frères-Provençaux, les officiers sous la conduite desquels les musiques étrangères se sont rendues à Paris, les chefs de ces musiques et quelques invités, parmi lesquels Adolphe Sax.

Le comité était représenté par le général Rose, présidant en l'absence du général Mellinet, — vivement regrettée de tous les convives, — par Émile Jonas et par celui qui écrit ces lignes.

Divers toasts furent portés par les officiers de chaque État européen et par M. Berger, secrétaire de la Commission impériale. Le général Rose prononça d'une voix sympathique les paroles suivantes, souvent interrompues par de chaleureux applaudissements :

« Messieurs,

« Je viens, avant de vous faire nos adieux, boire à ce fait sans précédent d'un concours européen de musiques militaires.

« Heureux combats que ceux de l'intelligence, où chacun reste maître du champ de bataille, où la victoire s'accomplit sans revers, où la palme couronne tous les fronts.

« Je ne sais pas, Messieurs, si jamais il sera permis à la grande famille humaine de vivre en paix et de travailler en commun au profit de tous. Ce que je crois fermement, et votre présence à Paris a raffermi cette conviction, c'est que

la paix universelle, si elle vient à régner sur la terre, se fera par le beau, que Platon a défini la splendeur du vrai.

« Le beau est le but de tous les arts, mais la musique est le seul qui oblige les hommes à se réunir pour l'exercer et pour en jouir. Il faudrait donc se montrer bien aveugle et surtout bien sourd, pour oser nier sa salutaire influence.

« Le nombre des auditeurs aux deux concerts donnés au Palais de l'Industrie par les musiques étrangères et française peut être évalué à cent mille. Ce sont cent mille cœurs que vous avez noblement émus, et sur lesquels vous avez harmonieusement inscrit ces mots magiques : solidarité de sentiments. L'Empereur (le nôtre, Messieurs) a déjà consacré ce souvenir.

« Le comité de l'organisation musicale de l'Exposition internationale que j'ai l'honneur de présider en l'absence du général Mellinet, — absence qu'il regrette vivement, est heureux d'offrir à chacun de vos soldats-artistes une médaille commémorative.

« Elle pourra trouver une place à côté de celles qui rappellent les faits glorieux de vos armées.

« Je bois à vous, Messieurs, à vos nations, à l'art musical qui est le langage du cœur et qu'à ce titre vous ne pouviez manquer de parler avec éloquence. »

Sur la demande du général Mellinet, l'Empereur et l'Impératrice avaient gracieusement consenti à recevoir de nouveau les musiques militaires avant leur départ. Cette nouvelle fut annoncée à ce dîner par le secrétaire du comité entre le toast que nous venons de lire et la santé de la Famille impériale portée par le commandant Tomas de la Torre, officier espagnol. Deux jours après ce dîner, les musiques, en grande tenue, se réunissaient de nouveau dans la cour du palais des Tuileries. Les officiers étrangers se trouvèrent là avec les généraux français Mellinet et Rose et le secrétaire du comité, Émile Jonas.

Chaque musique fit entendre l'hymne national de son pays devant l'Empereur et l'Impératrice, qui manifestèrent leur contentement. Puis, après un court défilé, les musiques se formèrent en carré sur les pelouses du jardin réservé. L'Empereur alors fit une libérale distribution de croix d'honneur reçues avec gratitude, et sanctionnée unanimement par les artistes et la population.

L'Empereur a donné la croix d'officier de la Légion-d'Honneur aux deux colonels russe et autrichien, la croix de chevalier aux autres officiers. Il a décoré également M. Wieprecht, directeur de toutes les musiques prussiennes; M. Dunkler, 1er lieutenant et directeur de la musique des Pays-Bas, et M. Dœrfeldt, directeur des musiques russes de la garde,

qui a rang de lieutenant-colonel. Aux simples chefs de musique, l'Empereur n'a donné que la médaille militaire.

Il est regrettable que M. Zimmermann n'ait pas pu, à cause de son grade dans l'armée, participer à la distribution des croix. La Légion-d'Honneur eût été bien placée sur la poitrine de cet artiste, qui a conquis toutes les sympathies et mérité tous les suffrages.

Émile Jonas ne pouvait être oublié dans les faveurs impériales, et je suis heureux d'appeler aujourd'hui mon ancien camarade de classe au Conservatoire avec Laurent de Rillé, Victor Massé, Aimé Maillard et plusieurs autres notabilités musicales, *monsieur le chevalier.*

Voilà une croix bien méritée et qui sera dignement portée.

Laurent de Rillé est aussi décoré, et depuis deux ans, déjà.

Victor Massé de même, et depuis plus longtemps encore, Maillard aussi. Ils sont tous élèves de M. Elwart, — ancien grand prix de Rome, — auteur distingué de nombreux ouvrages, dont quelques-uns ont été exécutés aux concerts du Conservatoire,—auteur de traités didactiques qui ont rendu d'incontestables services à l'enseignement, — professeur au Conservatoire depuis trente-cinq ans, — président d'un grand nombre de concours orphéoniques,—auteur du *Salut impérial,* belle inspiration exécutée à l'Opéra par ces mêmes musiques étrangères réunies. M. Elwart est-il lui-même décoré ?

Pas encore !

On raconte que Napoléon Ier, passant une revue de sa garde, appela un sous-officier qu'il voulait décorer. Un vieux soldat du même nom, croyant qu'il s'agissait de lui, rompit les rangs, et s'approcha de l'Empereur.

—Maladroit ! dit au vieux soldat un officier qui se trouvait à ses côtés, il ne s'agit pas de vous !

Le vieux soldat, confus et rouge comme un coquelicot, allait se retirer en tremblant, quand l'Empereur, qui savait lire sur les physionomies et juger les hommes à leur mine, crut le reconnaître. Il le questionna, et apprit qu'il avait fait toutes les campagnes du Consulat et de l'Empire, et qu'il s'était distingué par plusieurs actions d'éclat.

Napoléon comprit qu'il devait une large réparation à ce vaillant oublié.

Séance tenante, il le fit passer par tous les grades jusqu'à celui de capitaine et lui attacha la croix sur la poitrine.

Quand tant d'élèves de M. Elwart sont l'objet de distinctions flatteuses,

le maître, vieux et vaillant soldat de l'harmonie, sera-t-il encore longtemps oublié?...

RÉCEPTION A VERSAILLES DES MUSIQUES DES CHEVALIERS-GARDES DE L'EMPEREUR DE RUSSIE ET DE LA FANFARE ADOLPHE SAX.

Toutes les musiques étrangères avaient quitté la capitale. La musique russe seule nous restait, et le dernier souvenir qu'elle devait emporter de notre pays est le souvenir d'une hospitalité empressée et pleine de cordialité qui lui a été offerte par la ville de Versailles.

Celui qui signe ce livre n'ayant pas été étranger à cette réception, il ne croit pas devoir mieux faire que de laisser parler les journaux de la localité. Voici le compte rendu qu'ils ont fait de cette charmante visite musicale et militaire :

« Dimanche dernier, 4 août, notre ville, habituée aux bonnes fortunes, a eu celle de recevoir et d'entendre la musique de la Garde impériale russe et la fanfare de M. Adolphe Sax, premiers grands prix au concours international des musiques militaires et civiles.

« Cette fête de l'harmonie, qui a réussi comme toutes les choses improvisées qui réussissent bien, c'est-à-dire mieux que les projets les plus savamment combinés, nous la devons à l'initiative de M. Oscar Comettant, un des membres du comité, avec les généraux Mellinet, Rose et Lichtin, et MM. Georges Kastner, de Viliers et Émile Jonas, comité nommé par M. le Ministre d'État pour l'organisation des concours et des festivals qui ont fait de Paris, dans ces derniers temps, la capitale de la musique universelle.

« Quelques affiches apposées le samedi sur les murs de Versailles et dans les gares annonçaient la réception au Parc de la musique russe et de la Société philharmonique de M. Sax. Cette publicité si bornée avait suffi pour attirer dans notre ville un immense concours de dilettanti.

« A midi sont arrivés, accompagnés du colonel russe Tolmatschef et de M. Oscar Comettant, les chevaliers-gardes reçus à la gare par le président des Fêtes versaillaises, et plusieurs commissaires délégués, dont on ne saurait trop louer la courtoisie. Une haie de curieux s'est formée sur leur passage, et chacun admirait l'air distingué et la belle tenue de ces soldats-artistes.

« Ils se sont dirigés sur le château, dont ils ont visité les galeries de tableaux avec un intérêt visible. Les sujets où figuraient des personnages russes, tels que l'entrevue d'Alexandre avec Napoléon Ier, le siége de Sébastopol, etc., étaient naturellement pour eux l'objet d'une attention particulière.

« Après cette visite, les musiciens étrangers se sont gracieusement rendus au Parc, munis de leurs instruments, et c'est avec peine qu'ils ont pu, tant le public était nombreux, se frayer un passage à travers l'élégante société de la ville, jusqu'à l'endroit préparé pour le concert.

« Déjà M. Aldolphe Sax s'y trouvait avec ses *quinze* dont la réputation est européenne.

« Au premier rang des auditeurs nous avons remarqué M. le Préfet de Seine-et-Oise, M. le Maire de Versailles, nos officiers généraux, M. le général Paté, commandant du palais, Madame Boselli, Madame Ploix et une foule d'autres dames de la ville.

« Les chevaliers-gardes, sous la conduite de leur habile chef (décoré ce même jour par l'Empereur), ont débuté par l'hymne russe, accueilli par les bravos de toute l'assemblée. Ensuite ils ont joué avec une grande supériorité des airs du *Prophète*, groupés avec talent et entendus avec infiniment de plaisir.

« Deux morceaux, la *Marche des géants*, et un caprice sur le *Carnaval de Venise*, ont fait ressortir les qualités hors ligne de la fanfare civile de M. Adolphe Sax, conduite par lui-même. Justesse, ensemble, belle sonorité, style irréprochable, virtuosité sans égale, elle a tout, cette incomparable fanfare, créée par le célèbre facteur d'instruments il y a plusieurs années déjà, et couronnée d'enthousiasme au concours international de musiques civiles.

« Les derniers échos du saxophone de M. Mayer étaient à peine éteints, que, sur un signe de son chef, la musique russe s'est remise en place pour nous faire entendre, cette fois, la savante et caractéristique ouverture de l'opéra national de Glinka, *la Vie pour le Tzar*.

« Ce concert, tout de grâce et de séduction, a été terminé par la marche du régiment des chevaliers-gardes, composée de motifs empruntés à la *Dame blanche*. Quel plus beau triomphe pour l'œuvre de Boïeldieu que cette naturalisation !

On l'a dit avec raison, la musique est la langue universelle, et les accents de l'âme n'ont pas de nationalité; leur patrie est partout.

Les chevaliers-gardes ainsi que les habiles instrumentistes de la fanfare Adolphe Sax étaient venus à Versailles pour visiter nos châteaux et nos parcs. Ils n'ont pas voulu quitter notre ville sans se faire entendre, et nous leur en exprimons ici toute notre reconnaissance. Le plaisir qu'ils nous ont fait est de ceux qui laissent une profonde et durable impression.

« Sous la conduite des commissaires délégués, les chevaliers-gardes ont terminé leur promenade, et à six heures tous les invités prenaient place à une table servie dans l'ancienne salle du conseil général de la préfecture, à l'hôtel des Réservoirs; ce banquet était offert par les autorités de la ville et la société des Fêtes.

« A la table d'honneur nous avons remarqué, faisant les fonctions de président, M. le général de division Paté, commandant du palais. A ses côtés M. le colonel russe et Adolphe Sax. A la droite du président de la commission des Fêtes versaillaises se trouvait M. Oscar Comettant.

« La tenue des musiciens russes pendant tout le dîner nous a donné la plus haute idée de la discipline de l'armée du czar. On dit quelquefois sages comme des demoiselles; des demoiselles eussent certainement fait plus de bruit que ces militaires, fils adoptifs de la Muse des sons, et qui ne rompent le silence que pour charmer par les plus harmonieux accents.

« Au dessert, M. Jaime, président des Fêtes versaillaises, après avoir porté la santé de l'Empereur de Russie, de l'Empereur des Français, de l'Impératrice et du Prince Impérial, a prononcé les paroles suivantes :

« Messieurs,

« Nous devons vous remercier sincèrement d'avoir accepté notre cordiale invitation. Votre passage à Versailles sera pour nous un des meilleurs souvenirs de l'Exposition universelle. Ainsi que celle de Paris, notre société a pu apprécier vos talents distingués.

« Ces nobles luttes des beaux-arts et de l'industrie sont les utiles combats de la paix. L'art que vous professez est pour les hommes le plus sûr et le plus agréable moyen de s'entendre.

Au nom de la ville de Versailles et de la société des Fêtes,

« Je porte un toast en l'honneur de la musique impériale russe et de son digne et honorable colonel, à qui nous offrons tous nos sentiments de gratitude ;

« A M. Adolphe Sax, l'éminent artiste, et aux habiles exécutants qui forment sa belle fanfare ;

« A M. Oscar Comettant, membre de la commission du concours international; nous lui devons l'intéressante visite qui nous a été faite et le très-vif plaisir que nous en avons éprouvé ;

« A M. le général de division Paté, qui a bien voulu se joindre à nous, et qui a fait les honneurs de la résidence impériale avec sa grâce accoutumée.

« Que ne puis-je encore vous exprimer mes sentiments ! A mon âge, Monsieur le colonel, il est une crainte qui trouble les joies les plus pures. Cette crainte, c'est de ne pas revoir les personnes qu'on a été si heureux de rencontrer. Je ne vous reverrai peut-être plus, colonel, mais je ne vous oublierai jamais. »

« M. Oscar Comettant a pris ensuite la parole en ces termes :

« Messieurs,

« Après l'accueil si cordial et si empressé fait aux musiques militaires étrangères par la population parisienne, je me sens très-flatté, en ma qualité de Versaillais d'adoption, de constater que notre ville sera le dernier souvenir emporté de France par le corps de musique russe.

« En effet, Messieurs, le colonel Tolmatscheff, qui nous a fait l'honneur d'accepter notre hospitalité d'un jour avec son harmonieuse légion, partira dans quelques heures pour Saint-Pétersbourg.

« Qu'il reçoive donc nos adieux avec nos remerciements.

« La distance est longue, il est vrai, de la ville de Louis XIV à celle de Pierre le Grand; mais la sympathie rapproche les distances et les souvenirs fixent le temps.

« Je bois, colonel, à votre santé, à celle de votre chef de musique et de tous vos soldats-artistes.

« Heureux soldats, ceux-là, dont les armes guérissent au lieu de blesser, et qui ne touchent le chœur que pour lui donner une vie nouvelle.

« Un de nos génies littéraires, Voltaire, a pu écrire ce vers devenu fameux :

C'est du Nord, aujourd'hui, que nous vient la lumière.

« Témoin de la grande lutte artistique dans laquelle la musique russe a si brillamment triomphé, et des applaudissements avec lesquels l'élégante société de Versailles vient d'accueillir au Parc ces mêmes chevaliers-gardes, j'ai acquis le droit, en imitant notre grand écrivain, de dire à mon tour :

C'est du Nord, aujourd'hui, que nous vient l'harmonie.

« Messieurs, buvons à ce bel art, à cet art enchanteur de la musique ! Puisse-t-elle préparer l'avénement de l'harmonie des sentiments, la concorde universelle ! »

« Enfin M. le colonel Tolmatscheff a répondu par les paroles suivantes :

« Messieurs,

« Après avoir admiré Paris où nousavons été si bien accueillis, votre gracieuse invitation nous a permis d'apprécier les splendeurs de Versailles, en même temps qu'elle nous a donné la preuve que partout en France les étrangers reçoivent la plus cordiale hospitalité.

« Nous vous en remercions, Messieurs, et nous vous prions de croireà notre sincère gratitude.

« Après-demain nous retournerons vers notre lointaine patrie, où nous emportons de précieux souvenirs de votre belle France, à laquelle nous ne pouvons mieux adresser nos adieux qu'en portant la santé de l'Empereur, de l'Impératrice et du Prince Impérial.»

« A neuf heures tous nos invités étrangers reprenaient le train de Paris, laissant de leur trop court passage dans notre ville le plus délicat et le plus charmant souvenir. »

LES CONCERTS A L'EXPOSITION.

Ce chapitre a pour objet de vous entretenir des concerts, petits ou grands, dont l'Exposition, tant à l'extérieur qu'a l'intérieur, a été le théâtre retentissant. Mais avant d'en arriver aux concerts allemands du cirque internationalsous la direction successive de MM. Strauss et Bilsse, — des concerts hongrois à la brasserie Fanta, — des concerts chinois, au jardin chinois, — des concerts tunisiens, — des concerts algériens, — des concerts de musique militaire dans le parc, — des concerts dans l'intérieur de l'exposition (essai des instruments) et même du carillon de Buffalo, qu'il me soit permis de présenter quelques considérations sur les concerts en général.

Quelques mots sur les concerts et les auditeurs.

Les concerts sont assurément, de toutes les distractions admises par la haute société, l'une des plus nobles et des plus charmantes, sinon la plus noble et la plus charmante. Dans les concerts, à la vérité, le plaisir des yeux est beaucoup moindre qu'au théâtre, mais le plaisir du cœur y est plus vif, peut-être.

Il faut le dire à la louange de la société parisienne, en se rendant à l'invitation des artistes si nombreux, français et étrangers, qui chaque hiver donnent concert à Paris, elle cède moins à l'influence de la mode qu'au plaisir véritable d'entendre de la musique, tout en protégeant les musiciens.

En effet, la mode, depuis quelque temps déjà, n'est pas au concert,

et il est, au contraire, de mode dans un certain monde de paraître le subir. Beaucoup de personnes se donnent le genre de trouver tous les concerts indistinctement détestables, ce qui ne les empêche pas de les suivre avec une régularité soutenue et d'y prendre le plus vif intérêt. Tous les jours on voit des dilettanti se composer une physionomie qu'ils croient de bon ton pour tenir un langage que dément leurs goûts et leurs habitudes :

— Ah! belle dame, plaignez-moi.

— Que vous est-il donc arrivé, monsieur?

— Hélas! ce qu'il peut arriver à un homme de plus fâcheux en cette saison de frimas et de doubles croches. Je suis allé hier soir au concert, madame.

— Vous n'aimez donc pas les concerts, monsieur?

— Pouvez-vous me le demander, belle dame! Non, je n'aime pas les concerts, qui, du reste, me le rendent bien, vous le voyez, en me forçant à les entendre. Non-seulement je suis allé hier soir au concert, mais j'y étais allé la veille, et je dois me rendre demain à une matinée musicale, sous peine d'encourir les reproches d'une femme accomplie.

— Vous irez encore après-demain au concert, monsieur, si vous tenez à me plaire.

— Il se pourrait, madame! quatre fois de suite au concert! N'importe, pour vous plaire, belle dame, je suis prêt à tout affronter; s'il le fallait, je me condamnerais à deux pianistes allemands par jour.

— C'est très-bien. Voici trois stalles pour la soirée du célèbre pianiste prussien Zimmechoelssensisebt, qui aura lieu après-demain, à huit heures, dans la salle Herz. Le prix des stalles n'est que de quinze francs.

— Ce n'est pas cher, assurément; mais est-il donc indispensable que je prenne pour moi seul trois stalles du concert de M. Zimmec.... *etc., etc.?*

— C'est un artiste que je protége.

— Que n'étendez-vous, belle dame, votre protection à ceux que vous instituez les protecteurs de votre protégé?

— On n'a jamais trop de stalles de concerts en cette saison.

— Permettez-moi, belle dame, d'être d'une opinion diamétralement opposée, et de croire qu'on en a toujours trop, et en toute saison.

— Vous garderez pour vous un billet et vous ferez des heureux avec les deux autres.

— Je ferai trois heureux, si vous le permettez, belle dame, en oubliant, jusqu'après le concert, que je suis possesseur des trois stalles que vous voulez bien m'offrir.

Pour toute réponse, la *belle dame* glisse dans les mains de l'ami les trois coupons et s'éloigne rapidement, en lui disant d'une voix qui n'a plus rien d'aimable :

— Vous me devez quarante-cinq francs.

Que fera ce monsieur? Oubliera-t-il, d'après sa menace, qu'il possède trois stalles si chèrement cotées ? ou, pour se venger plus cruellement encore du pianiste prussien, donnera-t-il ces billets à son valet de chambre ? Non, il ne fera rien de tout cela, car, au fond, loin de détester la musique, il l'aime, et on le voit au concert applaudir de tout cœur. La seule chose qui le contrarie en ce moment, c'est d'avoir trois stalles quand une seule eût suffi. Mais il s'en consolera bien vite, en pensant que le concert sera charmant et qu'il y verra la gracieuse protectrice de M. Zimmech...., *etc., etc.*

Il va donc au concert, où il s'amuse beaucoup ; ce qui ne l'empêchera pas de renouveler, par genre, ses lamentations sur les concerts, sans exception, et même de réclamer à ce sujet la sage intervention du gouvernement.

Cet homme appartient à l'espèce nombreuse des dilettanti hypocrites qui adorent la musique de chambre, vont à toutes les séances auxquelles ils peuvent assister, tout en déclarant que les concerts sont assommants.

Il se donne à Paris environ cinq cents concerts publics par hiver, bon an mal an. Partout et toujours vous voyez les salles remplies. Pourrait-on croire bonnement que le public montre un semblable empressement à assister à toutes ces auditions, si elles ne lui offraient aucun attrait? Le public n'a pas de ces sortes de dévouement, et quand il ne s'est pas amusé quelque part, il n'y retourne pas.

La musique est un besoin du cœur, nous l'avons dit ailleurs et nous le répétons ; quand elle est belle, savante, réellement inspirée, elle le remplit tout entier d'un saint et délicieux enthousiasme.

Quant à moi, personnellement, j'aime beaucoup les concerts, et je ne vois pas ce qu'il peut y avoir de désagréable pour personne à écouter pendant une couple d'heures, dans une salle bien chauffée et bien éclairée, des morceaux de musique choisis parmi les chefs-d'œuvre des meilleurs compositeurs français et étrangers, et exécutés par des musiciens dont la plupart sont des virtuoses de mérite.

Mais tout le monde, à la vérité, n'est pas apte à bien comprendre la bonne musique, et je ne sais vraiment pas s'il y a beaucoup plus d'auditeurs intelligents, d'un goût éprouvé que d'exécutants habiles et inspirés.

C'est un art que de savoir entendre, et pour exceller dans cet art, en apparence facile, il faut que la nature vienne en aide à l'éducation.

Beaucoup de très-bons artistes même ne savent pas entendre. Il y a, chez l'auditeur doué d'un cœur sensible, d'une âme ardente, d'une oreille délicate, des moments de véritable inspiration, aussi vive, aussi profonde, aussi enthousiaste que chez le compositeur et l'exécutant.

Entre l'auditeur qui se pénètre de la pensée du compositeur suit cette pensée à travers ses développements, en saisit toutes les transformations mélodiques, harmoniques et instrumentales, et l'auteur même de l'œuvre, la communion artistique est telle, leur mérite si réel chez tous les deux, que le compositeur ne l'emporte que sur un point : la faculté créatrice. Sans doute ce point est très-considérable, mais je suis persuadé qu'il n'y a nulle part beaucoup plus de parfaits auditeurs, c'est-à-dire de parfaits critiques que de parfaits compositeurs et d'exécutants irréprochables.

Pour le compositeur qui crée, autant que pour l'exécutant qui interprète l'œuvre de génie et pour l'auditeur qui les juge tous les deux, s'ouvre le monde idéal des sublimes sentiments. Tous entrevoient les mêmes objets et ressentent les mêmes impressions.

J'ai posé la question de savoir s'il y a beaucoup plus de parfaits auditeurs que d'excellents compositeurs et exécutants. Je serais vraiment tenté, en y réfléchissant davantage, de croire que la supériorité du nombre se trouve du côté des compositeurs et des exécutants.

En effet, on compte un certain nombre de très-bons orchestres en Europe, et quelques musiciens de génie; pourrait-on citer un seul public formé de maîtres auditeurs ?

Prenons pour exemple la société des concerts du Conservatoire.

Depuis 1828 que cette société célèbre est fondée, ce sont toujours en grande partie les mêmes abonnés qui, tous les ans, entendent les mêmes ouvrages exécutés avec la même perfection. Bien des têtes ont blanchi pendant ce long cours de trente ans; les jeunes sont devenus vieux et les vieux ont disparu après avoir légué leur stalle ou leur coupon de loge à un parent ou à un ami, car on lègue sa place aux concerts du Conservatoire. Certes, il est impossible de trouver des conditions plus favo-

rables au développement des qualités constitutives d'un bon auditoire, et le public de la société des concerts, presque autant vanté que les artistes mêmes qui la composent, passe pour le premier auditoire du monde. Eh bien! il faut le reconnaître, si ce public est très-attentif, et s'il se montre fin connaisseur toutes les fois qu'il s'agit des symphonies de Beethoven, exécutées deux cent quatre-vingt fois au Conservatoire, depuis 1828 jusqu'en 1860, il est loin d'apporter les mêmes dispositions d'esprit et le même degré d'intelligence dès qu'il s'agit d'apprécier la valeur d'ouvrages plus modernes. Qu'une œuvre nouvelle soit offerte à son jugement, aussitôt il se trouble, et le *premier auditoire du monde* devient un auditoire ordinaire, et de plus assez malveilllant souvent.

Toutefois, reconnaissons-le, il y a dans les chefs-d'œuvre véritables une force secrète, un rayonnement mystérieux qui éclaire soudain l'esprit des masses et les élève, pour ainsi dire, momentanément au-dessus d'elles-mêmes. Pasdeloup nous a prouvé cette grande vérité en fondant, avec autant de hardiesse artistique que de bonheur, ses concerts populaires de musique classique.

La vaste salle du Cirque Napoléon, — ô miracle de l'harmonie! — s'est trouvée trop petite pour contenir la foule attirée tous les dimanches par le génie des maîtres classiques.

Mais les institutions musicales, comme les livres et comme toutes les choses de ce monde, doivent venir en leur temps pour réussir. La pensée de donner, au moyen d'un bon orchestre, des concerts de musique classique à bon marché, n'appartient pas à Pasdeloup. Avant cet habile et infatigable musicien, un autre musicien, non moins habile et non moins zélé, Valentino, avait, lui aussi, offert aux dilettanti parisiens des concerts populaires de musique classique; cette noble entreprise n'obtint alors qu'un demi-succès, ce qu'on est convenu d'appeler un succès d'estime. Le public de Paris n'était pas encore assez musicien, il n'avait pas encore suffisamment appris à connaître et à aimer les grandes œuvres de l'art pour être longtemps attiré par le seul attrait de la belle musique. Le public en était à faire son surnumérariat d'auditeur. Aujourd'hui, ce surnumérariat est fait. Il est passé maître auditeur, et s'acquitte, à la satisfaction des artistes et des véritables connaisseurs, de ce rôle si difficile d'écouter et d'apprécier la musique. En perdant le goût des petites choses en musique, il a pris le goût des grandes, et

l'art, nous le constatons avec bonheur, est devenu aujourd'hui un aliment spirituel indispensable aux masses.

L'expérience en est faite : les symphonies de Beethoven ne sont point une pâture trop substantielle pour un public français de quatre à cinq mille personnes. Il faut voir avec quelle attention soutenue ces masses prises dans toutes les classes de la société écoutent les vastes et savantes conceptions du maître immortel, avec quelles marques de satisfaction intelligente elles accueillent, au courant de la note, les parties saillantes de chacun de ces ouvrages !

Dernièrement, je lisais dans un journal de musique, publié en Belgique, un article sur les différentes manières propres à chaque nation d'écouter la musique.

« En Angleterre », disait ce journal, « le silence le plus profond règne dans toute la salle... pendant les intervalles des morceaux. La conversation commence avec la musique. Les dames surtout bavardent avec frénésie tant que le chef d'orchestre bat la mesure, tant que l'accompagnateur a les doigts sur le clavier. Au dernier accord, les conversations s'arrêtent comme par enchantement. On applaudit avec plus ou moins d'entrain, suivant la réputation de l'artiste, et on se tait jusqu'au prochain morceau. Cela seul explique le stoïcisme avec lequel les Anglais supportent des concerts qui ont trois parties, vingt-cinq morceaux, et durent toute une après-midi.

« En Italie, on écoute un ténor ou une *prima donna*, on applaudit avec fanatisme.

« En Allemagne, on savoure la musique ; on la digère, on la médite.

« En France, on écoute un peu, on lorgne beaucoup. La conversation accompagne la musique, mais elle ne s'arrête pas pendant les entr'actes.

« Aussi, au point de vue musical, l'Anglais est glouton, l'Italien gourmet, l'Allemand philosophe, le Français sceptique. »

Le journal belge peut avoir raison pour l'Angleterre, l'Italie et l'Allemagne; il se trompe certainement sur la France.

Non, le Français n'est plus sceptique en musique ; il croit aux grandes œuvres, il les apprécie, elles le passionnent, et après l'heureuse inauguration des concerts Pasdeloup, le moment n'est peut-être pas éloigné où l'on songera à créer pour les masses des théâtres lyriques et vraiment littéraires.

On est dans le faux, et on nous juge trop défavorablement, quand on

croit que de semblables entreprises sont impossibles en France, et qu'il faut nécessairement, pour que l'administration d'un théâtre convenablement monté ne soit pas en perte, que le prix des entrées atteigne, pour la grande majorité des places, un chiffre élevé. Ce qu'il faut à une administration théâtrale, c'est une recette suffisante, que cette recette soit perçue en gros sous ou en louis d'or. Or, voulez-vous que la recette en gros sous soit suffisante : agrandissez vos salles et diminuez le prix des places. Ce n'est pas plus difficile que cela. Jamais les spectateurs ne manqueront pour voir de belles œuvres jouées et chantées par de bons artistes, quand vous aurez rendu les entrées des théâtres accessibles au plus grand nombre. Suivez en cela l'exemple des Italiens et des Américains du Nord. On sait ce que sont les théâtres en Italie, où les plus pauvres vont à l'Opéra. En Amérique, les salles de concert sont bâties pour recevoir de trois à quatre mille personnes. Les salles de spectacle sont conçues dans le même esprit de vulgarisation artistique, et partout le prix des places est mis à la portée de tous. On a construit à Philadelphie un théâtre lyrique auquel on a donné le nom de *The American Academy of music.* Ce théâtre a 140 pieds de large sur la façade, et il s'élargit graduellement jusqu'à la scène qui mesure 150 pieds. Le nombre des places est de 3,414, confortablement et galamment disposées pour recevoir la crinoline et les volants des ladies. Eh bien ! le prix des entrées à ce magnifique théâtre est, pour une grande partie des places, fixé à 2 fr. 50 c. Les impresarii y perdent-ils ? Non, ils y gagnent, au contraire, et beaucoup, malgré des frais considérables.

CERCLE INTERNATIONAL.

Concerts de J. Strauss et Bilse.

Quoi qu'il en soit, et quelles que soient dans l'avenir les modifications qu'on apportera, relativement aux concerts et à tous les genres d'auditions musicales, nous sommes heureux de constater le succès mérité de l'orchestre allemand dirigé par MM. J. Strauss, le fils du célèbre Strauss, de Vienne, et Bilse qui, au Cercle international, ont donné de nombreuses séances remarquables et très-suivies. J. Strauss dirigeait l'orchestre pour les pièces légères, et Bilse conduisait l'exécution des œuvres sérieuses, telles que symphonies, ouvertures, etc.

Je ne crois pas qu'il soit possible de pousser plus loin la perfection,

quant à l'interprétation des valses et de toute la musique qui demande un rhythme tranché et une accentuation vive, vigoureusement imprimée.

Nous connaissions et nous admirions depuis longtemps les valses si pleines de poésie, si gracieusement entraînantes du compositeur viennois; il nous restait à les entendre exécuter par ceux-là mêmes qui en ont la tradition et pour ainsi dire le génie. C'est le beau idéal du genre.

Quant à M. Bilse, chef de la musique du roi de Prusse, il nous a paru un directeur d'orchestre plus méthodique que véritablement inspiré. Il est habile, à coup sûr, très-habile même; mais il manque, à notre avis, d'élan communicatif, de ce je ne sais quoi qui se sent et ne se définit pas, et que Voltaire appelait le diable au corps. Aussi ses musiciens, participant des qualités et des défauts de leur chef, jouaient-ils correctement, avec précision, mais sans entraînement, sans passion. En outre, les mouvements de quelques symphonies ne nous ont pas paru être parfaitement observés. Si M. Bilse a pu assister aux concerts du Conservatoire donnés par cette célèbre compagnie à l'occasion même de l'Exposition universelle, il se sera sans doute convaincu que, sous le rapport du style, notre orchestre est supérieur à tous les orchestres d'Europe.

Les séances de M. Bilse, au Cercle international, nous ont prouvé une fois de plus l'infériorité des clarinettistes, des hautboïstes et des flûtistes allemands sur nos exécutants similaires français. Ces derniers ont une meilleure qualité de son et phrasent avec un sentiment plus juste.

En revanche, l'orchestre allemand nous a présenté d'excellents cornistes et de remarquables trombonistes. En somme, et malgré les restrictions que nous venons de présenter, nous le répétons, le succès des symphonistes allemands n'a pas été douteux, et ils méritaient grandement l'accueil qui leur a été fait par le public et par la presse. Plus parfaits dans l'interprétation des œuvres de Schumann que dans celles de Beethoven, ils ont aussi avec Schumann obtenu les plus vifs applaudissements. Nous citerons la *Rêverie*, qui est une page exquise, une des perles de leur répertoire, et qu'ils exécutent de manière à satisfaire les plus difficiles.

JARDIN CHINOIS.

Concerts de musique chinoise.

Un grand pavillon chinois avait été construit au Champ-de-Mars pour recevoir les objets exposés du Céleste-Empire, et aussi pour donner aux Européens le spectacle d'opéras chinois, chantés et joués par des Chinois, avec un orchestre du plus pur Orient.

Le commissaire de l'exposition du Céleste-Empire, M. le marquis d'Hervey de Saint-Denys, a sans doute fait tous ses efforts pour réaliser cette seconde partie de son programme, mais il n'a pu y parvenir.

C'est fâcheux, car un pareil spectacle eût certainement excité la curiosité générale, et peut-être n'eût-il pas été sans utilité pour l'art.

On peut se former une idée des représentations lyriques des *fils du Soleil*, en lisant l'intéressante relation de M. Auguste Mimart, qui a fait tout dernièrement le voyage de la Chine, et a tout vu et tout examiné par lui-même.

Notre voyageur constate que les peuples civilisés ou sauvages de la Chine et de l'Océanie, passionnés pour la musique, n'ont fait quelques progrès que depuis l'apparition des Anglais et des Espagnols dans ces parties du monde. Il nous apprend que, dans les occasions solennelles, l'orchestre chinois se compose d'une trentaine de musiciens.

« Le chef d'orchestre joue le REBAB, petit violon à deux cordes que l'on fait vibrer avec un archet (instrument de la Perse).

« Le SOULING, flûte de cinq pieds, où quatre personnes jouent ensemble (instrument chinois).

« Le SERDOUM, petite flûte chinoise.

« L'ANGKLOUNG, petit instrument fait avec des bambous coupés comme des tuyaux d'orgue. Ils sont attachés à une latte, et les sons ressemblent à celui du hautbois (instrument chinois).

« Le KLOUNG, petite musette d'Europe, importée par les Portugais.

« Le KACHAPI, qui ressemble au luth.

« Le CHALEMPOUNG, qui possède quinze cordes et se joue comme la harpe.

« Le TRANWANGSA, qui ressemble à la guitare et se joue de même.

« Le TRANGSA, qui possède quarante cordes métalliques, exactement comme une table de piano carré. Des chevalets sont placés sous les cordes et subdivisés de distance en distance : ce qui fait que la même corde donne trois ou quatre notes par le moyen des chevalets distancés. Il se joue avec de petits bâtons en bambou (bon pour les facteurs de pianos).

« Le GAMBANG-KAYOU, qui est formé de plusieurs barres de bois sonore, qui diffèrent graduellement de longueur.

« On les place sur une caisse de bois et l'on joue de cet instrument avec un marteau. (Chinois.)

« Le STACCADO, qui est formé de plusieurs barres de métal. On place ces touches de métal sur une caisse de bois creusé. Les touches diffèrent graduellement de longueur. On joue de cet instrument avec un marteau en métal. (Chinois.)

« Les GONGS, instruments de percussion, composés d'un alliage de cuivre, de zinc et d'étain. Il y en a de 4 à 5 pieds de diamètre. Le maillet est recouvert de gomme élastique. On suspend les gongs à un riche cadre.

« Cet instrument, placé dans un orchestre de France ou d'Italie, serait du plus grand effet. On ne peut se faire une idée de la force et de la beauté des sons qu'on en tire (instruments chinois).

« Le KROMO, le BOUANG, sont de la famille des gongs. Ils se composent d'une suite de vases arrangés dans un châssis. Le son de cet instrument est clair. (Instruments chinois).

« Le GONGKANG, de la famille du Gong, instrument dont le son imite le bruit lointain du tonnerre.

« Il est composé de deux énormes bassins de métal allié d'argent et de cuivre, et dont la partie évasée qui a jusqu'à plusieurs pieds de diamètre sur six pouces seulement de profondeur, est recouverte d'une peau tendue, sur laquelle le musicien frappe à coups redoublés. Ces espèces de gongs sont soutenus par des montants en fer. (Instruments chinois).

« Le KROMOGOUANG. Sur une caisse faite d'un morceau de bois creusé, sont rangés côte à côte, soutenus chacun par quatre lanières de cuir, dix-huit vases de cuivre jaune de différentes grandeurs.

« Le plus grand de ces vases, bombé en dessous, et n'ayant que 8 pouces de diamètre à sa partie inférieure, s'élargit en montant jusqu'à 1 pied de hauteur environ, et se termine par une demi-sphère. Les autres vases ont la même forme et vont en diminuant graduellement jusqu'au plus petit. Le musicien frappe ces espèces de globes sur le sommet, avec une baguette dont le bout est semblable à celui qui sert pour la grosse caisse. On en obtient des sons charmants et qui seraient d'une grande utilité dans nos orchestres. »

Voilà qui est fort bien, et si j'en juge par comparaison avec nos orchestres européens, ce n'est pas la variété des timbres qui manque aux célestes symphonies du plus céleste des empires.

Mais les instruments que nous venons de passer en revue ne sont pas les seuls dont les Chinois fassent usage, ainsi que nous le verrons plus loin en consultant le Père Amyot. N'anticipons pas, et apprenons encore de M. Auguste Minart, où en est la musique instrumentale dans ce vieil et curieux État. Notre voyageur a eu l'avantage d'assister à des représentations solennelles de symphonies chinoises, dont les thèmes lui parurent assez piquants, ainsi qu'à des ballets et à des pièces drama-

tiques exécutés par des hommes masqués. Il s'est aussi diverti aux prouesses des Guignols chinois, car il y a en Chine, comme en Italie, des représentations de marionnettes (*poupassi*) dont les sujets sont ordinairement puisés dans différentes aventures du pays.

On pourrait difficilement, paraît-il, s'imaginer le vacarme que font les orchestres chinois, lorsqu'on annonce un grand personnage auquel on veut faire honneur.

Le théâtre de Pékin est situé dans une vaste cour, en face de la principale pagode ; sa construction est assez remarquable, en comparaison des nombreux édifices de ce genre qu'on rencontre partout en Chine.

Vingt-quatre grandes colonnes de granit soutiennent une vaste plate-forme carrée, surmontée de pavillons richement ornés, et appuyés sur des péristyles en bois vernissé ; un large escalier en pierre derrière l'édifice, conduit à la plate-forme, où l'on trouve d'abord un foyer pour les acteurs ; deux portes latérales donnent accès sur la scène : l'une est pour les entrées, l'autre pour les sorties.

Le directeur du théâtre ne néglige rien pour donner de l'éclat à ses représentations ; on admire surtout de riches costumes et un éclairage de deux mille lanternes chinoises, d'un grand effet.

« La soirée à laquelle j'ai assisté, écrit M. Minart, était d'une beauté et d'une fraîcheur ravissantes. Je goûtais en compagnie d'un ami le plaisir de la nature, quand un roulement sur un énorme tambour, placé à un angle de la scène, donna le signal d'ouvrir la grande porte du théâtre. En une minute, toute la population avait envahi la cour immense, destinée à servir de parterre aux spectateurs; quelques minutes après, un grand coup de tam-tam, avec roulement de gros tambour, donnait le signal de la rentrée des musiciens, au nombre de cinquante. Deuxième coup de tam-tam, troisième roulement du gros tambour.

« L'orchestre aussitôt fit entendre une symphonie que l'on nomme *symphonie des démons*. Ce titre provient du nom d'une trappe placée sur le devant de la scène, par où sortent les acteurs qui viennent annoncer eux-mêmes les personnages qu'ils représentent et même les personnages surnaturels.

« Les spectateurs sont toujours en plein air, chacun s'arrange comme il peut sur les places, dans les rues, au haut des arbres et des toits; il n'y a que les grands dignitaires pour qui les places soient réservées. Vous devez penser quel désordre et quelle confusion règnent dans ces nombreuses assemblées; on peut y causer, boire, manger et fumer. Les marchands de comestibles ne cessent de circuler, pendant que les acteurs et les actrices déploient leur talent devant tout

ce public, pour faire revivre les événements émouvants et tragiques de l'histoire nationale. Les sifflets et les applaudissements ne sont pas de mode en Chine.

« Les rôles de femmes y sont joués par des jeunes gens qui savent imiter à s'y tromper la voix féminine; les femmes ne peuvent figurer que dans les pièces lyriques, danses, voltiges à cheval, danses sur la corde. Le reste leur est interdit.

« Les théâtres chinois sont d'une grande simplicité, et leurs dispositions telles qu'elles excluent toute idée d'illusion scénique. Les pièces sont remplies de bouffonneries très-équivoques et souvent d'obscénités révoltantes. L'intrigue en est fort simple, et le burlesque s'y trouve souvent mêlé aux sujets les plus graves.

« Les grandes pièces sont tirées de la mythologie chinoise; les petites roulent sur les dynasties mongoles et sur diverses aventures du pays. »

Voilà ce que nous aurions vu au Champ-de-Mars, et ce qui, assurément, eût été une des plus curieuses attractions de l'Exposition, si les projets primitifs avaient pu se réaliser. Il n'en a point été ainsi, et il nous faut bien finir de puiser nos renseignements dans le récit de notre compatriote en Chine, puisqu'il ne nous a pas été donné de pouvoir juger par nous-même.

La troupe que M. Minart a vue jouer appartenait à l'Empereur. C'est le vice-roi de Canton qui est spécialement chargé de fournir les troupes théâtrales chaque année. Il fait un choix parmi les artistes de l'empire qu'il envoie à son auguste souverain. Les autres troupes chinoises ne sont attachées à aucun théâtre en particulier. Ces bandes errantes sont louées pour un certain nombre de jours, soit par des mandarins, soit par de riches particuliers, à l'occasion de promotion de mandarins, ou d'un événement quelconque, heureux ou malheureux. Les mandarins chefs de district se rassemblent, décrètent tant de jours de comédie, et chacun est tenu de contribuer aux frais en proportion de sa fortune; le peuple est toujours admis à voir gratuitement la comédie et profite de ce privilége à toute heure de jour et de nuit.

L'orchestre du théâtre de l'empereur se compose de vingt-cinq hommes et de vingt-cinq femmes, et lorsque ces artistes ne jouent pas à l'orchestre, ils remplissent les emplois de chanteurs, de danseurs, de prestidigitateurs et d'écuyers. Ils quittent l'orchestre pour sauter sur la corde ou pour chanter, et *vice versa*. Les chœurs se composent d'enfants de douze à quatorze ans qui chantent les *dessus*, les femmes chantent les *soprani*, les jeunes gens qui ont en général des voix efféminées

chantent les ténors légers, et les hommes mûrs les basses. Toutes ces voix réunies constituent, d'après notre historien, et je lui laisse la responsabilité de son appréciation, des ensembles très-harmonieux et du plus pittoresque effet.

M. Auguste Haussmann, attaché à la légation de M. de Lagrenée, et qui visita la Chine pendant les années 1844, 1845, 1846, s'exprime avec moins de bienveillance que M. Minart en parlant d'une représentation qu'il vit à Canton :

« La représentation n'offrit rien de particulier, si ce n'est que le rôle de la dame était rempli par un Chinois passablement déguisé, car les femmes ne sont point admises dans les sing-song (pièces chinoises). L'acteur chargé de ce rôle tint pendant toute la pièce la main droite en l'air, dans une attitude démonstrative. Était-ce pour exprimer la menace, ou bien se conformait-il à une règle du théâtre chinois? C'est ce que nous ne pûmes savoir. La musique se faisait entendre à de courts intervalles, comme dans nos vaudevilles. Les acteurs chantaient leur rôle plutôt qu'ils ne le récitaient, et cela d'une voix aiguë et désagréable. Dans les spectacles ambulants, et quand la troupe des acteurs se trouve privée d'orchestre, les acteurs eux-mêmes tâchent d'y suppléer en imitant de leur voix tous les instruments. »

Moins heureux que MM. Minart et Haussmann, je n'ai entendu, en 1854, qu'un simple concert de musique chinoise par une troupe de Chinois, à New-York. Il y avait là, disait-on, une cantatrice des plus distinguées du Céleste Empire, la Sontag de Pékin, pour la souplesse de la voix, le charme de l'organe et l'expression dramatique. Je ne voulus pas perdre une si belle occasion d'applaudir un sujet à ce point précieux, et je me rendis au théâtre de Broadway, où devait avoir lieu le concert.

Figurez-vous — mais vous ne pourrez jamais vous figurer cela — des voix de gorge, tremblées sur deux ou trois notes, de l'effet le plus bizarre, le plus laid et le plus drôlatique, accompagnées par des instruments plus bizarres encore et vraiment assourdissants. Après l'incomparable cavatine chantée par l'étoile de la troupe, cavatine qui avait provoqué, dans toute la salle des rires immodérés, j'eus la curiosité de connaître le sens des paroles qu'accompagnait une si effroyable mélodie. Je questionnai l'interprète qui, à son tour, questionna la cantatrice. Celle-ci était jeune, innocente et timide. Elle fixa ses regards sur les miens, rougit sous sa peau cuivrée et dit :

« Cette chanson est une chanson d'amour où l'amante, pressée par « son amant, lui fait l'aveu de ses tendres sentiments. »

Les concerts de musique chinoise à l'Exposition n'avaient guère de chinois que le nom. Les airs qu'on y entendait étaient chinois, à la vérité, mais on les exécutait sur des instruments européens, et les musiciens de l'orchestre étaient tous de braves Français en redingote ou en patelot, lesquels, du reste, n'ont jamais cherché à dissimuler leur origine. Néanmoins je me suis souvent arrêté à écouter ces mélodies orientales arrangées avec beaucoup de tact, par un jeune compositeur qui n'en était pas à son coup d'essai, et dont les œuvres sont très-appréciées des artistes, L. Haenel de Cronentall. Voici le répertoire qui s'exécutait tous les jours, de 2 heures à 5 heures, au pavillon chinois par une vingtaine de musiciens.

Les *Trois Joies de la Vie*, mélodie chinoise, à Yu-Ching-Cheung, Mandarin attaché à la commission chinoise près l'Exposition universelle.

La *Descente de l'hirondelle*, air chinois, cité dans le recueil des chants populaires de Confucius.

La *Grande Tournante*, danse chinoise, en l'honneur des sacrifices, offerts par l'Empereur sur l'autel rond, à M. le marquis d'Hervey-de-St-Denis, commissaire de la Chine près l'Exposition universelle de 1867.

La *Chanson du Thé*, composée au dix-huitième siècle, par l'empereur Khienlong.

Le *Chalumeau de Niou-va*, pastorale, composée par Ta-Joun, musicien de l'empereur Hoang-ti, en l'honneur de la princesse Niou-va, la vierge de la Chine, inventeur du Kouent-sée (chalumeau).

L'*Hymne des Ancêtres*, strophes chantées tous les ans, dans la salle des ancêtres, en présence de l'empereur de la Chine.

La *Danse des Plumes*, airs de ballet pour inviter les esprits des quatre parties du monde à assister à la fête des lanternes de Yang-Cheu (où on la célèbre avec une grande magnificence).

L'*Oiseau céleste* (Foang-hoang), ode, en l'honneur des bons princes, composée par Li-Ko-Ki, musicien célèbre, et chef des gardes de l'empereur Y-tsoung (860 ans avant Jésus-Christ). L'oiseau céleste (qu'on se le dise), apparaît à la naissance des bons princes.

La *Tasse d'or*, chanson à boire de l'empereur Ouant-ti.

La *Joueuse de flûte de Sou-tchou-fou*, couplets et refrain. (Refrain.—Le paradis est dans les cieux, et Sou-tchou-fou est sur la terre). Sou-tchou-fou est une ville délicieuse d'où sont originaires la plupart des poëtes, musiciens et artistes de la Chine.

On se ferait une très-fausse idée de la musique chinoise, si on la croyait languissante et dépourvue de rhythme. Quelques-uns des chants que nous venons de citer, notamment la *Chanson du thé*, la *Descente de*

l'hirondelle, le *Chalumeau de Niou-va*, la *Tasse d'or* et la *Danse des plumes*, paraissent empruntés au répertoire de Jacques Offenbach, qui pourtant n'est point chinois. Cette ressemblance curieuse n'a pas échappé à un de nos confrères qui dans la *Liberté* s'écriait : « L'apparition de la musique chinoise à l'Exposition a donné lieu à cette observation qui paraîtra extraordinaire : c'est que le genre de mélodies légères si caractéristiques et si goûtées de nos jours en Occident sous le nom de musique d'Offenbach, paraît avoir charmé les oreilles chinoises, quelques vingtaine de siècles au moins avant notre époque ». La musique chinoise, en effet, s'est conservée la même depuis des temps immémoriaux ; elle se conservera intacte d'autant plus longtemps encore que, suivant le Père Amyot auquel il faut toujours revenir quand il s'agit d'étudier sérieusement la musique chinoise, l'art des sons chez ce peuple encore si mal compris, parle à la raison autant au moins qu'au sens de l'ouïe et aux sentiments du cœur.

Une rapide étude sur le génie et le véritable caractère de la musique chinoise, d'après le savant missionnaire français, et quelques autres historiens que nous avons consultés, ne sera peut-être pas lue sans intérêt à cette place, car elle complétera, et en certains endroits rectifiera ce que nous avons écrit plus haut.

Le peuple chinois, si étrange en toutes choses, au moins à notre point de vue, à nous Européens, se fait une idée fort bizarre de la musique, qu'il appelle *la science des sciences, la source d'où toutes les autres découlent.* « Veut-on savoir, dit un ancien auteur chinois, si un royaume est bien gouverné, si les mœurs de ceux qui l'habitent sont bonnes ou mauvaises : qu'on examine sa musique. »

Il est impossible de fixer l'époque où les Chinois classèrent la musique parmi les arts, en la soumettant à un système régulier et scientifique. Ce qu'on peut affirmer, d'après des documents authentiques, c'est que la musique est cultivée en Chine comme science depuis un temps véritablement immémorial, et qu'elle avait fait, dès les premiers siècles de la monarchie, l'objet de l'attention des souverains et des magistrats. Avant Pythagore, avant les prêtres d'Égypte, avant Mercure lui-même, on connaissait en Chine la division de l'octave en douze demi-tons, qu'on appelle les douze *lu*, et qui formaient la base du système musical.

Voici, dans leur ordre de corrélation avec notre échelle musicale, les noms peu harmomieux que portent dans le Céleste Empire les sept notes

de la gamme : *ce* (ut), *yu* (ré), *pien-kung* (mi), *kunk* (fa), *soang* (sol), *kio* (la), *pien-ce* (si).

Comme les Grecs, les Chinois ont eu leur Orphée, leur Amphion et leur Mercure, célèbres par leurs prodiges musicaux ; ils se nommaient Lyng-lung, Kouée, Pin-mou-kia, et florissaient longtemps avant l'existence du fameux chantre de la Thrace. C'est à Koué qu'on fait dire ces paroles : « Quand je fais résonner les pierres sonores qui composent mon king, les animaux viennent se ranger autour de moi et tressaillent d'aise. »

Les auteurs chinois attribuent l'invention de la musique à To-hi, leur premier prince. Ce fut par reconnaissance pour le créateur, qu'ils firent entrer dans la composition de leurs instruments les produits les plus utiles de la nature :

1° La peau, dont ils firent les tambours ;

2° La pierre, dont ils firent les *king ;*

3° Le métal, dont ils firent les cloches ;

4° La terre cuite, dont ils firent les *hiven ;*

5° La soie, dont ils firent les *kin* et les *ché ;*

6° Le bois, dont ils firent les *ya* et les *tyhou ;*

7° Le bambou, dont ils firent les différentes flûtes et les *koan ;*

8° La calebasse, dont ils firent les *cheng ;*

Il y a plusieurs espèces de tambours :

Le *ya-kou* était placé sur un pied, hors de la salle des cérémonies.

Le *pa-fou* servait à accompagner la voix, et pour que la sonorité fût plus douce, on le remplissait de son de ris, ce qui le faisait ressembler à nos caisses roulantes voilées.

Le *king* est un instrument composé de pierres d'une qualité particulière que les Chinois ramassent près des bords de la rivière de Sée. Ces pierres ont un son qui tient le milieu entre le son du métal et celui du bois.

Il y a plusieurs sortes de *king.*

Le *tsé-king* ne rend qu'un son ; il est formé d'une seule pierre et sert à donner le signal dans les cérémonies.

Le *pien-king* était considéré par les anciens Chinois comme l'un des instruments les plus parfaits. Il se composait de seize pierres d'inégales grandeurs, rendant chacune un son différent, et comprenait dans son étendue tout le système musical. L'exécutant tirait les sons de l'instrument en frappant sur les pierres avec de petits marteaux, à peu près comme on joue de l'harmonica-verra.

Les Chinois sont le premier peuple de l'univers qui se soit avisé de fondre des cloches, et d'en varier la sonorité, de manière à lui faire parcourir toute l'étendue de la gamme. C'est du même mélange des métaux que les Chinois ont fait ensuite le tam-tam, que nos orchestres ont adopté.

Le *hiven* est un instrument composé de terre. Sa forme est celle d'un œuf vide percé à l'une des extrémités, avec cinq trous de chaque côté.

Le son du hiven est grave et mélodieux.

Le *kin* et le *ché* sont des instruments à sept cordes de soie filée, ayant à peu près la forme d'une harpe.

Le Père Amyot parle du *ché* avec enthousiasme, et assure que nous n'avons pas en Europe d'instrument qui puisse lui être préféré, pas même le clavecin, dit-il.

L'époque où écrivait le missionnaire français est déjà éloignée de nous, et il est plus que probable que, s'il avait connu les admirables pianos de Pleyel, d'Érard, de Henri Herz, de Steinway, le ché n'eût pas eu la préférence dans son opinion.

Les sons qu'on tire du ché, disent les Chinois, dissipent les ténèbres de l'entendement et rendent le calme aux passions. Mais, ajoutent-ils, pour en recueillir les fruits, il faut être avancé dans l'étude de la sagesse. Les seuls sages doivent toucher le ché, les autres doivent se contenter de l'écouter dans un profond silence et avec le plus grand respect.

Le bois devait naturellement figurer avec honneur dans la fabrication de ces instruments allégoriques. Les Chinois en firent trois sortes d'instruments : le *tchou*, le *ou*, le *tchoung-ton*.

Le *tchou* est une espèce de caisse carrée qui ressemble à un boisseau à mesurer le grain. La forme de cet instrument a pour but de rappeler aux hommes les avantages de la société.

Le *ou* a la forme d'un tigre couché, symbole de la force de l'homme et de sa domination sur les animaux.

Le *tchoung-ton* est formé de douze petites tablettes, et est destiné à perpétuer le souvenir de l'invention de l'écriture. Ces instruments sont mis en résonnance au moyen de petits marteaux qui frappent sur le bois, le dernier excepté, dont on se sert à peu près comme de castagnettes.

Le bambou, qui tient le milieu entre les plantes et les arbres, est, de

toutes les matières figuratives et symboliques, celle qui se prêtait le mieux à la formation d'un instrument. On n'eut qu'à le percer de quelques trous pour en faire la flûte. On compte en Chine trois espèces de flûtes : le *yo*, le *ty* et le *tché*.

Le docteur Lind trouve, dans toutes les mélodies qu'il a entendues en Chine, une grande ressemblance entre cette musique et les vieux airs écossais. M. Hurd remarque, de son côté, que les chants religieux des Chinois offrent de l'analogie avec ceux qu'on connaît des Grecs.

Les instruments de l'orchestre jouent rarement en *tutti;* le plus souvent, les solos de voix sont accompagnés par un seul instrument.

Les Chinois ont une notation musicale, contrairement à l'opinion émise par J.-J. Rousseau, Rameau, Laborde et, je crois aussi, M. Fétis ; mais cette notation est à coup sûr, très-imparfaite. Elle se divise en deux catégories principales, la notation vocale et la notation instrumentale ; toutes deux s'écrivent au moyen de caractères analogues à ceux que les Chinois emploient dans l'écriture ordinaire, et qu'ils disposent aussi verticalement ; chaque ton est représenté par un caractère propre qui se trouve lui-même accompagné de certains signes particuliers indiquant la situation que la note doit occuper ou la valeur qu'elle doit avoir dans la mélodie. Mais, et c'est ici que les deux catégories se dessinent, les caractères servant à la notation de la musique vocale ne peuvent, dans aucun cas, servir pour les instruments qui ont chacun leur notation spéciale : ce qui fait de l'écriture musicale instrumentale de ce pays, une science enfantine à la fois et effroyablement compliquée. Au reste, il paraît certain, aujourd'hui, que les Chinois qui ne ponctuent pas leur prose ne marquent que par à peu près les valeurs de notes et de silences. Il faut que l'exécutant se pénètre de la durée des sons et des pauses comme le lettré de la valeur des mots.

Quant à l'harmonie telle que nous la comprenons, elle leur est, paraît-il, inconnue. Quelquefois, dit le docteur Gerrelli Caréri, on entend cent musiciens chanter la même note, sans jamais changer de ton. L'effet de l'harmonie chinoise consiste dans l'emploi ménagé des différents timbres d'instruments. Toutefois, ce mélange est loin de satisfaire toutes les oreilles. Des milliers de pétards et de trompettes d'un ton rude entendus à la fois, donneraient, d'après M. Ellis, la plus juste idée de musique militaire des Chinois.

Chacun a vu et entendu la musique chinoise à sa façon, et autant de narrateurs, autant d'opinions diverses. Beaucoup néanmoins s'accordent à penser que la musique, selon les Chinois, n'est pas un langage d'expression comme chez nous, mais un langage de convention. Chaque ton aurait une manière d'exprimer certains sentiments qui n'appartient qu'à lui, comme autrefois chez les Grecs.

Le ton *koung*, disent ceux qui partagent cette opinion, a une modulation sérieuse et grave, parce qu'elle doit représenter l'empereur, la sublimité de sa doctrine, la majesté de sa contenance et de toutes ses actions.

Le ton *chang* a une modulation forte et un peu âcre, parce qu'elle doit représenter le ministre et son intrépidité à exercer la justice, même avec un peu de rigueur.

Le ton *kio* a une modulation unie et douce, parce qu'elle doit représenter la modestie, la soumission aux lois, et la constante docilité des peuples envers ceux qui les gouvernent.

Le ton *tché* a une modulation rapide parce qu'elle représente les affaires de l'empire, l'exactitude et la célérité avec lesquelles on doit les traiter, etc.

Cependant l'empereur Kang-hi tenta quelques modifications dans le système de la musique chinoise. Charmé de notre musique, émerveillé par les combinaisons de notre harmonie, il voulut la faire apprendre à ses peuples, et donna son approbation à une magnifique édition des principes de cet art, qui fut imprimée dans son propre palais. Mais quelques flatteurs seuls se donnèrent la peine d'étudier le nouvel enseignement, et Kang-hi dut renoncer à son projet. Il se contenta de modifier les instruments affectés à sa dynastie, mais en conservant leur forme extérieure et leurs anciens noms. Le règlement qu'il publia à ce sujet est vraiment curieux :

« Le chef de la musique de mon empire m'a représenté que les nouveaux instruments, pour la construction desquels j'avais donné mes ordres, étant achevés, il était à propos de les faire insérer dans mon livre des grands usages. Les instruments dont on se servait sous mes prédécesseurs étaient vieux et ne rendaient plus que des sons sourds et altérés. C'est ce qui m'a engagé à en faire construire de nouveaux sur le modèle de ceux qu'on avait déjà : car je ne suis pas en état de donner rien de mieux en ce genre que ce qui avait été fait sous la dynastie précédente. Après avoir communiqué mon projet aux chefs des neuf principaux tribunaux de ma cour et à d'autres officiers de mon empire, je leur ordonnai de me dire naturellement ce qu'ils en pensaient. Ils m'ont fait d'une commune voix la réponse suivante : « Les instruments faits sous la dynastie

précédente sont fort imparfaits. Ils ne sauraient exprimer ni les délicatesses, ni les agréments, ni même les véritables tons de la musique suivant les principes de laquelle on voit bien qu'ils n'ont pas été construits. Mais Votre Majesté a trouvé par ses profondes réflexions le moyen de corriger ce qu'ils avaient de défectueux, et d'en faire qui puissent rendre des tons justes et véritablement harmonieux. Nous croyons que Votre Majesté rendra un service essentiel à l'empire, si elle veut bien donner ses ordres pour qu'on grave tous ces instruments, en ayant soin de marquer la lune où, par l'ordre de Votre Majesté, on commencera à s'en servir. »

Ce fut trois ans après la publication de ce règlement, que l'empereur Kang-hi ordonna qu'on jouerait des nouveaux instruments dans la salle de Confucius.

On comprend que la tradition seule doive régler en Chine l'appropriation des morceaux de musique aux diverses cérémonies publiques. Chacune de ces cérémonies a en effet, si nous en croyons les auteurs que nous avons consultés[1], son genre de musique particulière, sous la direction du *taytchang-fée*, c'est-à-dire *du Conservateur des cinq vertus capitales absolument nécessaires à l'homme, et qui sont : l'amour universel pour l'humanité,—la justice, — la politesse et les manières,—le sage discernement — la droiture du cœur.*

1° *La grande musique du vestibule* est composée de deux chanteurs et de vingt-huit symphonistes. Elle s'exécute dans un vestibule, d'où elle tire son nom, et sous la surveillance de mandarins nommés à cet effet. On emploie cette musique lorsque les regulos et les mandarins de différents ordres vont remercier l'empereur de ses bienfaits, tous les ans, le jour anniversaire de sa naissance, lorsqu'il se rend à la salle du trône, lorsque les mandarins se prosternent devant lui, lorsqu'on lit son éloge, lorsqu'il retourne à ses appartements, lorsqu'après son repas il envoie des mets aux regulos et aux mandarins, lorsqu'il fait les cérémonies dans la salle des ancêtres, le premier jour de la première, de la quatrième, de la septième et de la dixième lune ; lorsqu'avant la moisson il offre un sacrifice aux esprits qui protégent les grains, au soleil, à la lune, aux étoiles, aux anciens laboureurs; lorsqu'il va rendre hommage à Confucius, et enfin à la cérémonie du labourage des terres, où il creuse lui-même quelques sillons.

1. Outre certains manuscrits qui se trouvent à la Bibliothèque impériale, on peut consulter les écrits imprimés des auteurs suivants qui ont parlé de la musique chinoise : le P. de Prémare, Van Braam, du Halde, l'abbé Roussier, Grosier, Cibot, Compan, Huttner, La Fage, de Guignes, Barron, Maccartney, Semedo, le P. Frigault, Fhunberg, Laborde, Mailla, de Pauw, Fétis, etc.

2° *La musique qui inspire la véritable concorde* est composée de deux chanteurs, de vingt-huit instrumentistes et présidée par quatre mandarins. On exécute cette musique au commencement et à la fin de chaque année, pendant que l'empereur tient son lit de justice, lorsqu'il se rend à la salle du trône.

3° *La musique excitatrice*, composée de douze musiciens et présidée par deux mandarins, s'exécute lorsque l'empereur offre, dans une espèce de petit temple, un sacrifice aux armes de ses ancêtres. Cette musique a pour but d'exciter à l'enthousiasme.

4° *La musique Tao-yng-ta-yo*, composée de sept mandarins et de vingt-quatre musiciens, s'exécute quand l'empereur, après avoir offert un sacrifice, se retire pour prendre son repas.

5° *La musique Tchoung-ho-tsing-yo* s'exécute quand le monarque est à table et qu'on lui présente les mets.

6° *La musique Ta-tchoung-ho-chxr-yo* s'exécute lorsqu'après avoir expédié les affaires, l'empereur se retire chez lui.

7° *La musique Yeou-ping-tché-tchang*, enfin, est destinée aux cérémonies des solstices, lorsque l'empereur offre des sacrifices sur l'autel circulaire; elle s'exécute par cinquante-deux symphonistes, quatre chanteurs; treize mandarins y président.

Telle est, en résumé, la musique de ce peuple singulier, dont les sciences, les arts, l'industrie, la littérature, la législation, le caractère offrent le mélange unique des plus grossières imperfections de la barbarie et des raffinements de la civilisation la plus avancée; de ce peuple qui, avec tout le flegme des Orientaux, dépasse les Européens eux-mêmes en activité; qui allie à l'esprit philosophique la routine la plus inébranlable; qui, naturellement doux, inflige d'atroces supplices; qui possède les lois les plus sages et les coutumes les plus baroques; qui vénère ses ancêtres et tue ses enfants; qui, frappé de stagnation après d'étonnantes inventions, n'a pas avancé d'un seul pas dans la voie du progrès depuis trois mille ans; et chez lequel enfin, pour comble de bizarrerie, ce sont, d'après le témoignage d'un dernier voyageur, récemment arrivé de Pékin, les hommes qui jouent de la guitare, tandis que la flûte et le trombone sont exclusivement réservés aux femmes.

Théâtre international. — Nouvelle salle de théâtre et de concerts exposée par Adolphe Sax.

J'ai lu dernièrement qu'un spéculateur russe avait conçu l'idée d'un théâtre-navire qu'il se proposait de faire remonter jusqu'au Kazan, et

avec lequel il avait l'intention de visiter les principaux ports du Volga.

Les temps et les flots sont changeants, et ce théâtre aquatique n'a vécu que l'espace d'une débacle. A la débacle de la Kagzanka, en effet, il a éte emporté dans le Volga où il a péri, malgré le secours d'un bateau à vapeur qui fit tous ses efforts pour l'arracher au naufrage.

Pour être bâti sur la terre ferme, le théâtre internatienal n'en a pas moins eu le sort du théâtre-navire russe : il a coulé lui aussi, hélas! et bien promptement.

Ce théâtre, on ne saurait le dissimuler à cette heure, est l'erreur et la grave erreur de la partie musicale de l'Exposition.

Comment a-t-on pu croire un instant que des étrangers, des provinciaux, même des parisiens, après s'être fatigués tout le jour à visiter l'Exposition, pussent avoir le courage surhumain d'avaler lestement un dîner quelconque chez Gousset pour aller s'enfermer de nouveau dans une méchante salle de spectacle jusqu'à onze heures ou minuit, mal assis, suffoqués par la chaleur, devant une troupe de comédiens ou de chanteurs qui ne pouvaient être que de médiocres artistes, et avec la crainte trop bien justifiée qu'à la sortie du spectacle ils ne trouveraient pas même un char-à-bancs pour les transporter chez eux? N'était-il pas cent fois préférable, si on voulait finir la journée par le spectacle, de rentrer dîner à Paris et de choisir parmi les théâtres si nombreux de la capitale, en possession des différents répertoires et pourvus des artistes en renom dans tous les genres? L'idée d'un théâtre international était donc une idée irréfléchie, impraticable, et il semblait, à voir ce malheureux bâtiment s'élever avec une lenteur toute particulière et s'élever très-mal, que dans la pensée même de ceux qui l'édifiaient, il ne naissait que pour mourir.

Un seul théâtre eût réussi au Champ-de-Mars, parce qu'il eût été par lui-même une nouveauté très-curieuse, un véritable *objet d'exposition* : c'est la nouvelle salle de théâtre et de concerts imaginée par Adolphe Sax, et dont il avait exposé un vaste plan, annexé à la vitrine de ses instruments.

Mais avant d'examiner les données de cette salle avec toute l'attention qu'elles commandent, autant par leur originalité que par les progrès qu'elles semblent présenter, il nous paraît utile, pour l'intelligence

de ce sujet tout spécial, de remonter à l'origine même de la construction des salles de spectacle.

Le premier théâtre antique, qui servit à débiter les premières scènes dialoguées dont l'invention est attribuée à Thespis,— Boileau l'a dit, — ne fut autre chose qu'un char, dans le genre des voitures dont se servent nos marchands d'orviétan. Les acteurs, barbouillés de lie, fardés, emplâtrés et revêtus d'oripeaux, allaient de bourgade en bourgade jouer la comédie. Telle est l'origine de l'art dramatique ancien.

Un peu plus tard, on construisit des baraques en bois. C'est dans ces baraques que Sophocle, Euripide, Eschyle firent représenter leurs chefs-d'œuvre.

Le fameux théâtre de Bacchus à Athènes n'était qu'une baraque de bois.

Il est vrai qu'on le rebâtit en pierre après qu'il se fut écroulé sous le poids des spectateurs.

On sait le reste : à la civilisation antique succéda la barbarie, pendant laquelle il n'est pas plus question de littérature que de science ; puis vient la Renaissance, qui ramène le goût des travaux de l'intelligence.

D'abord partout, en Italie comme en France, les théâtres sont provisoires. Ce sont des pièces de bois et des tentures de toile qu'on dresse pour une ou deux soirées, et qu'on démolit après la représentation.

Venise est la première ville qui, à cette époque, ait vu construire un théâtre permanent.

Toutefois, ce théâtre était construit en bois, et ce n'est qu'en 1580 que la pierre fut employée pour l'édification du célèbre théâtre de Vicence, considéré, même de nos jours, comme une œuvre des plus remarquables.

D'autres théâtres s'élevèrent en Italie vers la même époque, mais le plus souvent ce fut dans des salles déjà existantes qu'on les établit. D'ailleurs ils ne ressemblaient en aucune façon à nos théâtres modernes, et les décorations de la scène n'étaient pas encore inventées.

C'est au genre si plein d'attrait de l'opéra, créé en Toscane vers la fin du dix-septième siècle, qu'est due la révolution survenue dans la construction des théâtres. Il fallut disposer les places de manière à ce que les nombreux spectateurs pussent tous voir et entendre également bien les chanteurs. De là l'invention des loges superposées, et l'adoption de la ligne courbe pour le plan de la salle, qui jusqu'alors avait eu la forme carrée, même quand l'amphithéâtre était circulaire.

On le voit, c'est sous l'influence de la musique que les théâtres en Italie se développent, se fixent et se transforment.

En France, comme dans le reste de l'Europe, c'est l'élément religieux qui amène le développement de cette branche si importante de l'architecture moderne.

Et, en effet, dans notre pays, ce sont des religieux qui forment la première troupe d'acteurs avec privilége du roi.

Aujourd'hui, les acteurs sont excommuniés par ces mêmes religieux qui les ont précédés dans la carrière. Il est vrai que les *pèlerins-acteurs*, patronnés par Charles VI, en 1402, ne mettaient en action que des légendes religieuses et qu'ils n'avaient point inventé *Tartuffe*. C'est à ces pieux acteurs, qui eurent durant un siècle et demi le privilége exclusif de jouer la comédie, qu'il faut attribuer la longue enfance de notre théâtre national.

Pendant qu'en Italie l'art dramatique prenait partout un si remarquable essor, nous en étions réduits en France aux *mystères* représentés sur un seul théâtre à peine convenable pour des troupes de saltimbanques.

D'après M. Joseph de Filippi, il paraît que la scène se composait d'un échafaudage garni de quelques tentures et muni aux deux extrémités de gradins par lesquels montaient et descendaient les acteurs. Plus tard, on pensa à favoriser l'illusion en ménageant les entrées et les sorties au moyen de rideaux suspendus au fond de la scène. Pour certains *mystères*, celui de la Passion, par exemple, la scène portait deux autres échafaudages placés en échelon, parallèlement à la face du théâtre : le plus élevé représentait le paradis, et l'autre la maison de Pilate, au-dessous de laquelle on voyait le gouffre de l'enfer. Le public était probablement assis sur des banquettes; mais aucun mémoire du temps ne fait mention d'amphithéâtres élevés à la manière antique, comme en Italie.

Voilà, certes, un théâtre qui n'avait pas dû coûter cher à construire, et bien digne des niaiseries abrutissantes qu'on y représentait.

Mais pourquoi les acteurs religieux de cette époque se seraient-ils mis en frais pour mieux faire? Ils avaient un privilége qui s'opposait à toute entreprise rivale, et faisaient ainsi, sans aucun effort, d'excellentes recettes.

Ce n'est que sous Henri III qu'il est question d'un second théâtre à Paris. Encore était-il plutôt une dépendance de la maison du roi qu'une entreprise particulière.

Bâti et rebâti plusieurs fois, ce théâtre finit par acquérir une grande importance sous le nom de *Théâtre du Petit-Bourbon*. Il suffit de rappeler que c'est dans cette salle que les Italiens débutèrent à Paris en 1576, et que Molière joua quelques-unes de ses comédies en 1659, avant de passer au Palais-Royal. Grâce à Richelieu, qui aimait le luxe et avait du goût pour les représentations dramatiques, la France fut enfin dotée d'un théâtre, qui fit merveille à cette époque. Ce théâtre, auquel il consacra toute l'aile droite de son palais, devenu le Palais-Royal, ne coûta pas moins, dit-on, de cent mille écus. Il était bâti *à la moderne*, c'est-à-dire qu'il était formé par un grand arc surbaissé, soutenu par deux pieds droits en maçonnerie, ornés extérieurement de pilastres ioniens, et à l'intérieur, de chaque côté, de deux niches contenant des statues allégoriques. Ce théâtre, la merveille du temps, paraîtrait impossible aujourd'hui. Qu'on en juge sur ce détail rapporté par Sauval :

« Les gradins de l'amphithéâtre n'avaient que cinq pouces et demi de hauteur sur vingt-trois pouces de largeur. Aux jours de comédie, on plaçait sur chaque gradin des pièces de bois qui exhaussaient le siége et laissaient derrière le spectateur un espace vide pour que la personne assise au-dessus pût y poser les pieds sans endommager les vêtements de la personne assise au-dessous. »

C'est par ces cinq gradins que, le jour de l'inauguration de cette salle de comédie, comme on disait alors, M. de Valençay, évêque de Chartres, descendit vers la fin de l'action pour présenter la collation à la reine.

Ce fait est relaté dans les Mémoires de l'abbé de Marolles, qui en a été témoin oculaire.

Après le théâtre de Richelieu, il faut placer le théâtre des Tuileries, qui fut un théâtre vraiment monumental. L'architecte, ayant à sa disposition de l'espace et de l'argent, éleva un édifice remarquable, surtout pour le temps. Une particularité de la construction intérieure de cette salle, c'est que le parterre, légèrement incliné à petits gradins, était destiné à rester vide, suivant l'étiquette, qui ne permettait de placer aucun spectateur entre le roi et la scène. Jamais, en France, on n'avait rien vu d'aussi beau. Les formidables machines qui servaient aux apparitions et aux enlèvements, et que Servandoni avait installées à l'instar des théâtres italiens, produisirent une si grande impression, qu'on n'appela plus le théâtre des Tuileries que la *Salle des Machines*.

Néanmoins, et malgré toutes les magnificences de ce théâtre, Louis XIV

préférait entendre ses comédiens sur leur propre théâtre, au Palais-Cardinal, et dans ses châteaux royaux de Compiègne, de Marly, de Versailles et de Fontainebleau. Aussi la *Salle des Machines* fut-elle utilisée après l'incendie du théâtre du Palais-Royal pour y installer l'Opéra. Mais les modifications que cette salle avait subies la rendirent incommode et peu favorable à l'audition de la musique. Elle fut bientôt abandonnée définitivement.

C'est à Lyon qu'on bâtit, en France, le premier théâtre entièrement isolé, indiquant par sa décoration extérieure l'emploi auquel il était destiné.

Un grand progrès marque l'érection de cette salle, et ce progrès est dû à son architecte, Soufflot, qui, abandonnant la forme allongée des *jeux de paume,* qui servit de type à toute l'architecture théâtrale française, jusque vers le milieu du XVIIIe siècle, emprunta aux architectes italiens le plan de leur salle, formée par une ellipse dont la scène prenait un segment: A partir de ce moment, la courbe de Soufflot fut adoptée avec de légères modifications, et la salle du Grand-Opéra, bâtie par Moreau en 1764, fut construite sur ce plan. Il y avait un foyer public qui régnait sur toute la longueur de la façade, avec tous ses couloirs et tous ses locaux de service.

Mais le dernier mot de l'architecture n'était pas dit en ce genre, et c'est Bordeaux qui, quelques années plus tard, devait recevoir du génie de Victor Louis le plus beau théâtre de France et probablement aussi du monde entier. M. de Filippi nous apprend que les parties de cet édifice qui ont marqué un progrès ou une innovation sont : 1° la courbe de la salle ; 2° les quatre grands arcs qu'elle forme et qui soutiennent la coupole ; 3° les vastes et belles dépendances qui y sont jointes ; 4° enfin la colonnade et les portiques qui constituent la principale décoration extérieure.

Un seul théâtre, celui de la Scala, à Milan, construit en 1774, pourrait être comparé au grand théâtre de Bordeaux. Son constructeur, Joseph Piermarini, a été pour l'Italie ce que Victor Louis a été pour la France. Le théâtre de Milan, d'une capacité égale à celui de Naples, a sur ce dernier l'avantage de la richesse des locaux accessoires, l'étendue de la scène, la régularité de toutes ses parties, et d'une plus grande correction de la courbe, en ce qu'elle se rétrécit, mais en s'approchant de l'avant-scène. Piermarini a fait école.

Il est incontestable que le grand théâtre de Bordeaux a eu beaucoup

d'influence sur la construction des théâtres qu'on a bâtis depuis en France; mais il est incontestable aussi que pas un de ces théâtres n'a réuni l'élégance de l'extérieur au confortable de l'intérieur exigé de nos jours par les habitudes de luxe et de bien-être, et surtout aux véritables lois de l'acoustique.

La salle imaginée par Adolphe Sax réalise-t-elle cet idéal?

Je n'en sais rien, mais j'ai voulu le savoir. Et comme, à mon avis, personne mieux que l'inventeur d'un objet ne peut parler de cet objet, quand cet inventeur joint au génie le simple bon sens — ce qui n'arrive pas toujours — j'ai tout simplement prié le célèbre facteur, dont la verve inventive semble inépuisable, de me fournir, au sujet de sa salle de théâtre, tous les renseignements propres à bien en faire apprécier les avantages.

Ces notes m'ont été données avec empressement et si complètes, que je n'ai pas eu un seul mot à ajouter. C'est donc une conférence de M. Adolphe Sax lui-même que nous allons entendre sur son projet d'architecture musicale.

Écoutons le célèbre inventeur:

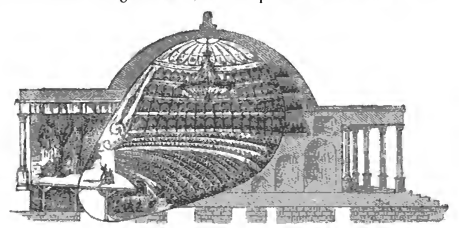
« De tous temps et chez tous les peuples, les salles destinées à l'audition publique de la parole, de la musique ou du chant, ont été invariablement construites sur des plans à peu près uniformes.

De nos jours encore, la plupart des salles de concerts présentent dans leur coupe horizontale la figure d'un carré, d'un parallélogramme plus ou moins allongé, d'un cercle ou d'un segment de cercle, d'une ellipse ou d'un fragment d'ellipse, quelquefois d'un polygone d'un plus ou moins grand nombre de côtés. Quel qu'en soit le plan, ces salles sont généralement limitées sur les côtés par des parois verticales, et recouvertes d'un plafond horizontal plan ou affectant diverses courbures. Toutes ces formes sont défectueuses; elles sont loin de répondre aux exigences de l'acoustique musicale: en un mot, elles ne remplissent qu'imparfaitement le but proposé, savoir : étant donné le lieu de la tribune, de la scène ou de l'orchestre, diriger la masse sonore qui s'en exhale vers un lieu donné occupé par le public.

Dans les salles parallélogrammatiques ou autres usitées jusqu'ici, les sons réfléchis se dispersent dans tous les sens et subissent des réflexions sans nombre; elles doivent être rejetées à cause, d'abord, de la dispersion du son au préjudice des auditeurs, et surtout à cause de la confusion d'impressions produites par les échos et les résonnances trop prolongées qui résultent des sons réfléchis par les parois de l'enceinte.

Certaines courbes, les sections coniques, par exemple, peuvent seules, dans certains cas, engendrer des formes propres à limiter une enceinte sonore, c'est-

à-dire faire concourir l'effet des sons réfléchis à celui des sons directs. Parmi les formes engendrées par la révolution sur leur grand axe des différentes courbes données par les sections du cône, il en est une à laquelle je me suis arrêté, parce que les propriétés acoustiques qui la caractérisent m'ont paru la rendre préférable à toutes les autres dans les applications qu'on en peut faire à la construction des enceintes sonores : c'est la forme engendrée par la rotation d'une parabole autour de son grand axe ; c'est la paraboloïde de révolution.



L'une des principales propriétés acoustiques aussi bien qu'optiques de la parabole consiste en ce que les rayons émanés par un corps sonore ou lumineux placé au foyer de la courbe sont tous réfléchis dans une direction parallèle à son axe. Il résulte évidemment de cette propriété fondamentale que, si un chœur ou un orchestre occupe le foyer d'un paraboloïde, les rayons réfléchis se dirigeront en faisceau parallèle à l'axe dans l'intérieur et vers l'ouverture du paraboloïde.

Mais la parabole étant une courbe ouverte à l'infini, le solide qu'elle engendrera par sa révolution sur l'axe principal sera, comme elle, ouvert à l'infini. J'ai fermé l'enceinte ainsi produite par une autre courbe parabolique relativement très-ouverte, opposée par son ouverture à l'ouverture de la première, à laquelle elle se raccorde sans former d'angles sensibles : de cette façon, les rayons réfléchis une seconde fois concourent tous au foyer de cette seconde courbe, lequel foyer est situé vers le centre des auditeurs.

Il est facile de se faire une idée de la salle que jai proposée. L'intérieur de l'enceinte sonore présenterait, à très-peu de chose près, la forme d'un œuf, dont le chœur ou l'orchestre occuperait la pointe.

Pour les salles spécialement destinées au théâtre ou au concert, je dispose le paraboloïde de manière à ce que, ayant sa partie la plus étroite vers le bas, son grand axe fasse avec l'horizon un angle de 30 à 45 degrés.

On sait que dans une enceinte chauffée où la température peut s'élever, par le double fait de l'éclairage et du grand nombre des spectateurs, jusqu'à 30, 40 degrés centigrades et plus, les couches d'air horizontales deviennent, en s'élevant, de plus en plus rares, et que cette dégradation de densité, ainsi que la réflexion du sol de l'orchestre ou de la scène, favorisent la propagation du son vers les parties les plus élevées. Grâce à cette inclinaison du grand axe,

la scène, le chœur ou l'orchestre occuperont une position inférieure, et les auditeurs s'élèveront graduellement, d'abord par des banquettes ou stalles, et, plus haut, par des rangs de loges jusqu'aux parties les plus élevées de la salle. Afin d'établir l'ensemble des constructions avec le plus possible d'économie, de solidité et d'élégauce, afin aussi de faciliter au public l'abord de toutes les places, la salle paraboïdale sera disposée de façon à ce que le niveau du sol extérieur s'élève à peu près au tiers de sa hauteur.

Les salles paraboliques peuvent être de toutes les dimensions et contenir depuis quelques centaines jusqu'à quinze et vingt mille spectateurs, tous placés de manière à bien voir et surtout à bien entendre. Les spectateurs se succéderont par rangs horizontaux ou diversement obliques, et formeront ainsi comme des guirlandes successives et entre-croisées. Les loges seront disposées de manière à ce que leur direction soit, autant que possible, parallèle au grand axe du paraboloïde, afin que les rayons sonores, réfléchis du côté du chœur ou de l'orchestre par la surface parabolique, leur arrivent directement.

L'enceinte, ainsi constituée, pourra être éclairée, ou par des lustres suspendus à différentes hauteurs ou par une voûte lumineuse, à peu près comme cela se pratique au Théâtre-Lyrique impérial de Paris.

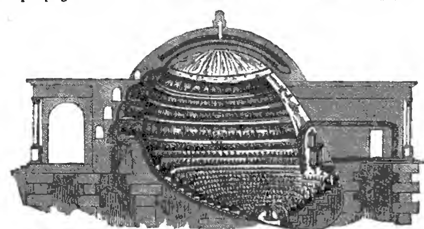
Chacun sait que, dans les salles de spectacle ou de concert, éclairées soit par des lustres, soit par des voûtes lumineuses, l'air intérieur se renouvelle difficilement et s'altère avec rapidité, surtout lorsqu'elles renferment un nombreux auditoire; chacun sait encore que nul souffle rafraîchissant ne s'y fait sentir, et que la température, principalement dans les parties supérieures, y devient en peu de temps étouffante et, pour ainsi dire, insupportable.

J'ai proposé un système entièrement nouveau d'aération et de ventilation qui tout en obviant aux graves inconvénients qui viennent d'être signalés, atteint un but plus important encore : il détermine dans l'intérieur de l'enceinte un courant d'air faible, mais continuel, qui, dirigé de la scène ou de l'orchestre vers le public, a pour principal effet, outre de renouveler sans cesse l'air, de propager et de diriger les sons de manière à ce que les auditeurs les perçoivent dans toute leur ampleur et toute leur puissance. Les portes des salles où serait établi le nouveau système d'aération et de ventilation s'ouvriraient sur des couloirs qui eux-mêmes seraient soigneusement clos à l'air extérieur.

Si la vitesse n'est pas sensiblement modifiée par l'action des courants d'air, il n'en est de même ni de son intensité, ni du plus ou moins de distance qu'il peut franchir sans cesser d'être perceptible. C'est un fait que chacun a pu constater, que les sifflets-signaux de chemins de fer, les sons des cloches, les détonations du canon, le bruit de la mer se perçoivent plus distinctement et à de plus grandes distances lorsque le vent, quelque faible qu'il soit, se dirige dans le sens de leur marche que lorsqu'il souffle dans une direction oblique ou, à plus forte raison, opposée.

Il est donc hors de doute que, si les sons émanés d'un orchestre, d'un chœur, ou de la parole humaine sont portés, par un déplacement d'air continuel, dans la direction des auditeurs, ces sons, surtout dans une grande salle, seront mieux perçus et mieux appréciés.

Dans le cas des salles éclairées par des voûtes lumineuses, je puise dans le foyer éclairant lui-même, qui est situé à l'extérieur de l'enceinte, la puissance d'aspiration nécessaire pour le renouvellement graduel et incessant de l'air intérieur, et pour l'établissement constant d'un léger courant d'air qui favorise la propagation et la direction des sons vers les auditeurs.



L'ensemble du système consiste à former les voûtes lumineuses de deux vitrages superposés et distants l'un de l'autre d'une quantité à déterminer par l'expérience. L'air contenu entre les deux vitrages, incessamment échauffé par le foyer éclairant qui l'avoisine, s'écoule au dehors par une bouche qui fait ici fonction de cheminée d'appel.

Le vide ainsi produit entre les deux vitrages aspire l'air dans l'intérieur même de la salle par un système de tuyaux ramifiés et s'épanouissant en cribles, lesquels cribles ouvrent leurs mille bouches dans toutes les parties de l'enceinte occupées par le public, et plus particulièrement au fond et dans les contours des galeries et des loges.

L'air soustrait à l'intérieur de la salle par cette aspiration continuelle est remplacé par l'air extérieur que sollicite incessamment la même aspiration. Cet air extérieur, puisé dans l'atmosphère par un ou plusieurs larges conduits, pénètre dans la salle après avoir traversé un appareil de tubes ramifiés, devenant de plus en plus ténus et s'ouvrant par des cribles ou tamis percés de mille issues très-petites, pratiquées au fond du théâtre ou de l'orchestre et tout autour du cadre de la scène.

Si les salles sont éclairées par des lustres, le système reste le même; seulement, comme la chaleur émise par le foyer éclairant ne peut plus être utilement employée comme agent de raréfaction, on disposera soit une machine soufflante à l'extrémité du système qui puise l'air dans l'atmosphère extérieure, soit une pompe aspirante ou un feu de raréfaction et d'appel à l'extrémité qui rejette au dehors l'air puisé dans l'intérieur de la salle.

Il va sans dire que, dans les salles de spectacle, ce n'est pas le centre de l'orchestre des musiciens, c'est le centre de l'avant-scène qui occupe le foyer du paraboloïde.

Dans les salles de théâtres, l'orchestre est habituellement situé sur un plan inférieur, au pied de l'avant-scène, entre la scène et le public.

J'ai pensé qu'une autre disposition serait plus favorable à l'effet dramatique, plus propre à satisfaire les légitimes exigences du public, plus en harmonie avec les constructions nouvelles que je propose.

La position intermédiaire de l'orchestre entre la scène et le public a des inconvénients. Les mouvements incessants et en apparence fort irréguliers des exécutants, les formes diverses des instruments qu'ils emploient, les distractions que peuvent causer involontairement ceux des musiciens qui, n'ayant par instants rien à faire, ou lisent, ou chuchotent, ou s'agitent, ou observent les spectateurs; enfin, les mille petits bruits agaçants, inséparables d'une exécution musicale, bruits qu'on entend d'autant mieux qu'on est plus rapproché de l'orchestre, tout cela ne peut que nuire beaucoup à l'illusion scénique.

Dans mes salles paraboliques destinées aux représentations d'opéras, et où par conséquent le chant et l'action dramatique remplissent le rôle le plus important, je place l'orchestre dans une espèce d'excavation de la largeur de la scène, pratiquée sous le *proscenium* ou avant-scène, et affectant la forme, vers le fond, d'un segment de paraboloïde plus ou moins ouvert et disposé de sorte que les rayons sonores réfléchis soient dirigés en faisceau parallèle vers l'intérieur de la salle. De cette façon le chant sera mieux entendu du public, particulièrement des spectateurs les plus voisins, et l'illusion de la scène ne sera plus troublée par le mouvement de l'orchestre. L'accompagnement laissera ainsi le chanteur complétement à découvert; sans être amoindri, au contraire, dans ses effets sonores, il sera plus doux dans les *pianos*, plus harmonieux, plus fondu, plus voilé, en un mot, plus en rapport avec la mission qu'il est appelé à remplir. Toutefois, dans les morceaux purement instrumentaux, tels que marches, ballets, introductions, ouvertures, ces dispositions n'ôteront rien à l'orchestre de sa force, de son éclat et de son importance.

Le chef d'orchestre occupera le premier rang des spectateurs dans une stalle particulière placée en face du théâtre. Il sera caché aux regards du public, et visible seulement des artistes de la scène et des musiciens de l'orchestre, condition indispensable pour obtenir un ensemble parfait. Si le chef d'orchestre reste en vue, il pourra se dispenser d'indiquer la mesure avec le bras. A cet effet, il aura sous la main un petit clavier spécial destiné à transmettre électriquement le mouvement et le rhythme à divers bâtons de mesure cachés aux yeux du public et visibles seulement de ceux qui ont besoin de les apercevoir.

Grâce à ces nouvelles dispositions, le son des instruments bruyants, comme la grosse caisse, les cymbales, les timbales, le tambour, s'adoucira considérablement. Les instruments éclatants, tel que cornets, trompettes, trombones, et autres qui, soufflant dans diverses directions, sont trop entendus dans certains points de la salle, se fondront dans l'harmonie générale; les manches des contre-basses ne feront plus obstacle à la vue de la scène; enfin les attaques trop brusques ou trop bruyantes ne s'opposeront plus à ce que les spectateurs trop rapprochés se laissent aller sans distraction et sans effort au charme de l'harmonie et du chant.

Mais les représentations théâtrales et les exécutions musicales, vocales ou

instrumentales ne se font pas seulement dans des salles closes; elles ont encore lieu, pendant la belle saison, à ciel ouvert, dans les parcs et les jardins publics, et ce n'est certes pas dans ces dernières circonstances de temps et de lieu qu'elles offrent le moins d'intérêt et présentent le moins d'attrait.

Les principes sur lesquels je me suis appuyé dans la construction des enceintes sonores entièrement closes m'ont également servi de base dans la construction des orchestres en plein air. Jusqu'ici ces orchestres ont généralement été placés dans un pavillon ou kiosque couvert, un peu élevé au-dessus du sol et ouvert de tous les côtés. Il est évident qu'au point de vue de la sonorité cette disposition est foncièrement défectueuse. En effet, par le toit, qui agit comme un abat-jour sur une lampe, les ondes sonores sont vers le haut immédiatement rabattues sur l'orchestre où elles sont étouffées; latéralement elles se répandent en se disséminant dans toutes les parties de l'espace, et doivent par conséquent perdre très-rapidement leur intensité initiale et s'éteindre à peu près complétement après avoir franchi une assez courte distance.

A ce grave inconvénient vient s'en ajouter un autre peut-être plus grave encore. Les auditeurs étant étalés en cercles concentriques autour du kiosque, chacun d'eux ne peut guère entendre que les instruments dont il est le plus rapproché, celui-ci les basses, celui-là les trombones, tel autre les cors, cet autre le quatuor; heureux celui qui ne se trouve pas placé du côté de la grosse caisse, des cymbales, des timbales et du tambour. De sorte qu'en réalité aucun ne peut jouir de cet ensemble homogène, où doivent se mêler, se fondre tous les éléments de l'harmonie, et sans lequel la musique n'est plus qu'un assemblage confus de sons dénués de charme pour l'oreille et de signification pour l'esprit.

Comme à la salle close, je donne à l'orchestre en plein air la forme d'un paraboloïde plus ou moins allongé, selon les conditions de nombre ou les exigences de lieu; seulement le paraboloïde est unique, par conséquent non fermé, et tourne son ouverture dans la direction du public. D'un autre côté, au lieu d'incliner le paraboloïde de sorte que son foyer soit situé dans la partie inférieure, je l'incline légèrement, selon la configuration du terrain, dans le sens opposé, afin que les rayons sonores réfléchis soient tous rejetés vers les auditeurs.

Je pense qu'il serait possible et, dans beaucoup de cas, très-avantageux d'établir le paraboloïde réflecteur, dans lequel l'orchestre se grouperait autour du point focal, sur un pivot central, ce qui permettrait de diriger son ouverture dans un sens ou dans un autre, soit qu'on veuille éviter le soleil ou le vent, soit qu'on désire, en cas de pluie, diriger le son vers un lieu couvert, soit dans tout autre but. L'orchestre tournerait lentement sur lui-même à l'aide d'un mécanisme quelconque, par exemple, d'un cercle d'engrenage, comme dans les ponts tournants, d'un disque pivotal semblable aux plaques tournantes employées dans les chemins de fer, d'un système de leviers comme dans les moulins à vent, ou de tout autre moyen mécanique.

Je reviens maintenant aux salles closes.

Derrière la construction monumentale qui enveloppera l'enceinte parabolique inclinée, il pourrait y avoir un vaste espace disposé pour les fêtes à ciel ouvert,

les spectacles équestres, courses, évolutions, carrousels,fantasias, festivals, etc., etc. Dans ce cas, la salle inclinée serait recouverte par un toit de même inclinaison que son axe; ce toit, garni de gradins dans toute son étendue, s'élèverait depuis le sol jusqu'au comble de l'édifice et pourrait donner place à plusieurs milliers de spectateurs. Au pied, sur les côtés, au couronnement de cet immense amphithéâtre, se dresseraient des statues colossales, des quadriges et autres ornements symboliques, selon le goût et le génie de l'architecte. Dans ces conditions, les fêtes et réjouissances publiques, les spectacles à ciel ouvert prendraient des proportions gigantesques et seraient, sans nul doute, de l'effet le plus grandiose et le plus imposant.

Si on le juge convenable, sur le côté de l'arène qui fait face au vaste plan incliné dont la salle parabolique est recouverte, et sur lequel le public est étagé, on pourra élever un théâtre destiné à la représentation des actions équestres, des pantomimes héroïques ou populaires et des drames militaires. Dans ce cas, un plan incliné de la largeur de la scène conduira les acteurs, piétons ou cavaliers, du théâtre à l'arène et de l'arène au théâtre.

Je ne doute pas que les salles paraboliques appliquées au théâtre, au concert, à la tribune, n'augmentent et n'embellissent considérablement l'effet du discours oral, du chœur, de la symphonie ou de la représentation lyrique, et j'ai la ferme conviction que lorsqu'on en aura fait une fois l'expérience, on sera frappé des précieux avantages qu'elles présentent et qu'on ne songera plus guère à en élever d'autres. »

Après, comme avant d'avoir lu les explications si précises, si détaillées, si convaincues de l'inventeur, il est permis de s'adresser cette question : Le théâtre Adolphe Sax est-il le dernier mot de l'art? n'est-il qu'un progrès relatif ou bien est-il une illusion? Personne, je crois, ne saurait se prononcer dans aucun de ces sens, car il n'existe qu'un moyen de reconnaître si les plans d'une salle de théâtre sont bons : c'est d'édifier la salle et de l'essayer.

Cet essai est d'une trop grande importance pour qu'il ne soit pas réalisé un jour, soit par des spéculateurs, soit par le gouvernement lui-même.

Quoi qu'il en soit, que l'invention de Sax semble parfaite, qu'elle ne présente que peu d'avantages ou qu'elle n'en offre aucun, il est évident qu'édifiée au Champ-de-Mars, en qualité *d'objet d'exposition*, elle eût attiré la foule, curieuse de voir et de juger par elle-même.

Sax avait, je crois, proposé à la Commission impériale de bâtir la salle d'après ses plans, se chargeant, lui, de fournir l'orchestre et tous les artistes. La Commission impériale n'a pas cru devoir accepter ces propositions, et c'est extrêmement regrettable, car personne n'y aurait perdu, et l'on saurait, à cette heure, si un progrès est réalisé dans l'art incertain de construire des salles de concert et de théâtre. A la rigueur

un orchestre de vingt-cinq musiciens, jouant quoi que ce soit, eût suffi pour attirer le monde dans la salle nouvelle, car ces vingt-cinq musiciens eussent fait *la preuve* des qualités du local : or ce point eût été le principal mobile de la curiosité publique. A cinquante centimes le billet d'entrée dans ces dernières conditions, et la bâtisse d'Adolphe Sax valait une tranche de la Californie la plus aurifère. L'argent lui manqua pour faire de l'or.

Mais, aussi, pourquoi Sax se contenta-t-il d'être un inventeur et n'est-il pas en même temps un riche banquier ?

Revenons au théâtre international.

L'histoire du théâtre international n'est guère qu'un bulletin nécrologique. Son ouverture, si souvent fixée et toujours remise, s'effectua enfin le 11 juin par un opéra comique en trois actes, *L'Ange de Rothéray*, de MM. H. Eser (Serré) et Alexandre Duclos, pour les paroles ; de M. Henri Potier pour la musique. Le poëme assurément en valait bien un autre, et la musique de Potier, toujours mélodique, franchement conçue, scénique, bien orchestrée, eût certainement fourni dans tout autre théâtre une carrière honorable. Mais on ne vit pas avec la mort, et ce malheureux théâtre était mort-né. *L'Ange de Rotheray* fut représenté trois fois, et le compositeur n'eut plus qu'à remettre sa partition dans ses cartons, en attendant une meilleure occasion de produire son œuvre.

Quelques efforts pourtant furent encore tentés pour galvaniser ce cadavre de pierre ou, pour parler plus exactement, de plâtre, car c'était une aussi mauvaise que malheureuse bâtisse.

Le 17 juin on donnait à ce théâtre *Gervaise*, opéra comique en un acte de M. Alexis Bouvier, musique de M. Frédéric Barbier.

Puis une opérette en un acte, *Un quart d'heure avant sa mort*, de M. Jacques Lambert, musique de M. Georges Maurice (Marc Burty, de Lyon).

Un quart d'heure avant sa mort semblait une allusion à l'administration agonisante. Etait-ce tout ? Pas encore.

Quelques autres pièces lyriques furent mises en répétition, mais ne furent point représentées. Ce sont : *Un mariage breton*, opéra comique en un acte, de M. Jules Moineaux, musique de M. Émile Durand ; *Le garde forestier*, opéra comique en un acte, de M. Edmond Pelletier, musique de M. Bazzoni ; *Azizah*, ballet en deux tableaux, musique de MM. Graziani et Maticzzi.

Les opéras ne réussissant pas, on donna quelques concerts avec le

concours de MM. Vaïlati, Cuat et de Mlles Mela et Buonsollazzi. Hélas! il fallut renoncer aux concerts comme on avait renoncé aux opéras, et le théâtre international fut — sort plus cruel que la mort même! — envahi par des baladins, lesquels, du reste, ne firent point fortune. Ajoutons à l'actif de ce théâtre international, qui ne le fut jamais, l'exhibition d'un aveugle, professeur de guitare sur une seule corde. La pauvre corde de la pauvre guitare du pauvre aveugle du pauvre théâtre se rompit sans doute devant un pauvre auditoire, et tout fut enfin dit. *Requiescat in pace*, et n'en parlons plus.

Donnons seulement, pour mémoire, le personnel administratif et artistique de cet éphémère.

Reynier, directeur; Paer, administrateur; Lefebvre, régisseur; Petit, secrétaire. Chef d'orchestre Frédéric Barbier; chef de chœurs et chef d'orchestre de ballet Calendini; maître de ballet Chapuy. Le personnel chantant se composait de MM. Mayet, Raynal, Codelaghi, Léon Mary, Dupin, Fitral, et de Mesdames Leverd, Wynay, Boulanger, de Selecour et Alice Roger.

L'ORCHESTRE DES TZIGANES.

Les musiciens hongrois eussent peut-être réussi sans la bière autrichienne de l'Autrichien Fanta; mais la bière autrichienne aurait-elle désaltéré tant de gosiers parisiens et étrangers sans les musiciens hongrois? Je ne le crois pas. Il est incontestable que ces curieux musiciens ambulants n'ont pas peu contribué au succès de la brasserie dont ils avaient fait, à l'Exposition, leur salle de concert.

On y alla d'abord pour les voir; on y retourna pour les entendre.

C'est qu'ils étaient aussi intéressants à voir qu'à entendre.

Imaginez douze hommes, douze spécimens du type oriental: visage pâle tirant sur le jaune, — physionomie mobile et singulièrement expressive,— front bas,— yeux profonds, yeux de diamants noirs sertis dans le cuivre, — nez droit, un peu busqué, — barbe d'un noir de jais.

Ils étaient revêtus du costume national: redingote à brandebourgs, gilet passementé et collant, bottes étroites et serrant la jambe.

Comme chef d'orchestre, nous avons vu apparaître un musicien célèbre sur le Danube, et dont Listz a parlé, je crois, dans un livre sur la musique des Hongrois. Il se nomme Farkas.

Au premier abord, Farkas ne diffère de ses compagnons que par la couleur de sa barbe d'un rouge fulgurant. A le bien examiner, il y a

dans sa physionomie quelque chose de plus lumineux encore que dans celle des autres tziganes. Ce chef ne l'est pas par droit de naissance ; car ils sont tous égaux, ces artistes d'aventure, étant tous nés du hasard, ce père commun, mais trop peu nourricier de la Bohême. Farkas est chef par droit de supériorité, le plus légitime des droits, assurément.

Cependant il se pourrait que ce célèbre musicien ne connût pas les notes. Les avis sont partagés sur ce point. En tout cas, il a fait ses études au conservatoire de la nature, qui, seul, lui a appris tout ce qu'il sait. Il compose beaucoup, et d'étranges choses. Il joue sur son violon ce qu'il a composé d'instinct, et les tziganes l'imitent, toujours d'instinct ; car aucun ne sait plus que lui lire la musique. Ils apprennent et retiennent par cœur avec une facilité merveilleuse, et quand ils savent ce qu'ils ont si facilement appris, Dieu sait avec quelle verve enragée ils font crier la corde de boyau. S'ils jouaient de la main et du bras seulement, ce serait peu ; tout leur corps subit les impressions de leur âme émue.

Étranges artistes, n'est-ce pas? mais tout en eux est bizarre. Comme ils forment dans leur pays une caste particulière et peu nombreuse, qu'ils ont conservé leur dialecte et leurs mœurs, ils ne se marient qu'entre eux. Ceux qui ne vivent pas de la musique se font maquignons.

Souvent ils mènent de front les deux professions, si peu faites pour aller ensemble, et jouent du violon comme du cheval, à franc étrier et à bride abattue.

La composition de leur orchestre est extrêmement originale : six violons, deux altos, deux contre-basses, une clarinette et un cymbalum,— ou zymbalum, — ou psaltérion, comme il vous plaira de nommer cet instrument, sorte de harpe, dont les cordes se frappent avec des baguettes tamponnées. Le chef attaque sur son violon la mélodie comme une foudre, et tous partent avec lui, et l'effet de ces airs hongrois, bohêmes, tchèques, — de ces *frikus* et de ces *csurdas*, — pour parler en érudit, est vraiment entraînant, prestigieux, artistique, plein d'une saveur qui, pour être très-âpre souvent, n'en est que plus séduisante. Ils étaient là douze,—dont un seul instrument à vent,—qui faisaient du tapage comme trente, certainement. Et n'est-ce donc rien que le bruit, à notre époque de hautes épices musicales, où frapper fort est si souvent synonyme de frapper juste !

C'est surtout avec la belle et rugueuse marche hongroise que Berlioz nous a fait connaître, il y a quelques couples d'années déjà, que les tziganes ont fait merveille.

Leur succès, toutefois, n'a point attendri l'austère critique musicale du *Temps*, qui n'admet pas qu'on soit musicien sans savoir la musique; ce qui paraît assez rationnel, au premier abord. Notre docte et excellent confrère J. Weber les a jugés sévèrement, trop sévèrement, je le crains, pour des ménestrels qui, en venant à Paris, n'avaient en somme d'autre prétention que de vivre quelques jours de plus de leur libérale industrie et de voir ainsi gratuitement l'Exposition. Weber a beaucoup de peine à croire qu'ils ne savent pas la musique.

« En supposant, dit-il, qu'ils ne la sachent pas, ces musiciens ne font alors qu'accomplir un petit tour de force que, dans mon enfance, j'ai souvent entendu faire à des musiciens de village et même à des bohémiens, ou plutôt des tziganes, car il s'en est établi un certain nombre dans le département du Bas-Rhin. Le premier violon et la clarinette jouent la mélodie, soit alternativement, soit à la fois; les autres instruments accompagnent, plus ou moins bien, selon que le morceau est plus ou moins facile, selon qu'il est plus ou moins connu des musiciens, selon que ces musiciens ont le sentiment musical et l'habitude de leurs instruments. »

Le critique du *Temps* affirme en outre que nos ménétriers français en font autant *avec plus ou moins de bonheur*. Ce n'est pas mon opinion, et je trouve que de tous les ménétriers des mondes civilisés et même sauvages, les nôtres sont les plus insupportables. S'ils s'avisent par hasard de vouloir harmoniser un thème, c'est une harmonie à arrêter court un Auvergnat en danse avec une charbonnière.

Quoi qu'il en soit les tziganes ont eu les honneurs de la vogue parisienne. Après la fermeture de l'Exposition, ils ont conservé assez de prestige pour attirer longtemps encore dans un autre emplacement le public cosmopolite qui se pressait à Paris et cherchait de nouvelles distractions, n'en fût-il plus au monde. Nous leur devions ici cette appréciation qui pour être bienveillante n'en est pas moins juste.

LA MUSIQUE DU CAFÉ TUNISIEN.

— Comment! me dit un jour P. Lacome d'un air de reproche, vous n'êtes pas encore allé visiter le Bardo, autrement dit le palais du bey de Tunis?

— Pas encore, je l'avoue, cher ami.

— Mais à quoi pensez-vous donc?

— Je pense que je n'aime ni le marc de café qu'on boit au café de Tunis, ni les airs par quarts de ton qu'on y entend.

— Il n'y a de marc de café que chez les ménagères françaises, et le quart de ton n'existe guère que dans le *Prométhée* de l'illustre auteur de *la Juive* qui, cette fois, a fait de la fantaisie plus curieuse que musicale.

— Vraiment! mon cher critique.

— J'ai trop humé le café tunisien et trop spécialement étudié la musique de ces intéressants étrangers avec Salvator Daniel — un gaillard qui la connait bien — pour pouvoir en douter. Donnez-moi seulement le bras et laissez-moi vous piloter. Je vous promets de bon café et de la musique plus aromatisée encore que le café.

Je me laissai faire et je n'eus pas à me repentir de cette promenade qui, grâce aux explications que me fournit mon aimable et érudit compagnon, devint pour moi tout un cours spécial de musique arabe.

Il faut à cette musique plus que les traditions arabes, il faut le prestige de la mise en scène. Sous ce rapport le café de Tunis ne laissait rien à désirer.

Au plafond, habilement fouillé, découpé bizarrement, ornementé de mille façons curieuses en harmonie avec le génie de l'Orient, se trouvaient suspendues des lanternes en verre colorié, qui répandaient sur l'estrade des musiciens une douce et mystérieuse clarté.

Cinq Tunisiens étaient là : c'était tout l'orchestre.

Puis des tables autour desquelles des amateurs, appartenant un peu à toutes les parties du monde, savouraient un café excellent, ma foi, et nullement boueux comme je l'avais cru, en aspirant la fumée du tabac d'Afrique dans de longs et nobles tchiboucs.

A droite de la porte se tenait assise à l'orientale une Mauresque très indolente et très-belle, dont le seul défaut était de vouloir agrandir ses yeux déjà si grands en les teignant au charbon, ni plus ni moins qu'une Parisienne. Elle mâchonnait je ne sais quoi, et sans prendre ses jambes à son cou, tenait ses pieds mignons dans ses mains, petites et potelées comme des mains d'enfant.

La Turquie, le harem, les danses voluptueuses, le sultan, les bains parfumés, les aventures sentimentales et terribles, le rogue contralto qui commande aux blanches et grasses esclaves et les sert aussi en qualité *d'homme de confiance*, je vis tout cela et bien d'autres choses encore dans ce remarquable spécimen de la beauté orientale. Comment se nommait la perle du café tunisien? Est-ce Saïda? (heureuse), Hourida? (petite rose), Zohva? (fleur d'oranger), Léïso? (mystère), Sobyhha? (aurore), ou Kémira? (petite lune). Je n'en ai rien su.

Les oreilles sont bien disposées quand les yeux sont satisfaits.

Je m'apprêtai à écouter et je sentis que j'écouterais avec plaisir.

Quand il leur plut, ces descendants des Vandales de l'empire d'Orient cessèrent de parler entre eux, de ricaner de nous tous qui les contemplions, de jouer avec leurs babouches couleur de citron, et ils prirent leurs instruments.

Ces instruments étaient au nombre de quatre : une guitare (haoud), une sorte de petit violon à deux cordes (bebah), un tambour de basque (tark), et un second tambour composé d'une façon de tuyau de cheminée en terre cuite, sur lequel on a tendu une peau (darboukha).

Le violon et la guitare jouent la mélodie à l'unisson, les tambours font un accompagnement rhythmique. La guitare est montée d'un certain nombre de cordes procédant par groupes de deux cordes à l'unisson; elle est accordée par quartes d'une parfaite justesse, et se pince avec un petit morceau de roseau.

Le violon à deux cordes que l'on joue en l'appuyant sur les genoux est accordé par quinte, un ton plus bas que les cordes graves du violon, soit *do, fa*.

A voir ces instruments, et avant même d'entendre leurs sons, je me suis rappelé le concert arabe auquel assista, dans les environs de Kench, un jeune musicien voyageur, de la plus intelligente espèce, M. Émile Guimet. C'était aussi dans un estaminet où fumaient, silencieusement accroupis sur des nattes, les dilettanti du lieu. Un poëte improvise des mélopées. Il est accompagné d'une double flûte dont on joue comme de la flûte antique à deux pipeaux. Une des branches tient la tonique, ou pédale continue; l'autre percée de trous suit la mélodie décousue du poëte chanteur. La continuité de la tenue s'obtient en gonflant les joues pour former un réservoir d'air qui alimente le chalumeau, pendant que le nez respire. (Avis important : Ne soyez pas enrhumé du cerveau.) Joignez à cela le frétillement du tambour de basque et un tarabouka qui marque la mesure. M. Émile Guimet a cru voir dans cet ensemble un échantillon de la musique des anciens. Je pense, moi aussi, que les chanteurs qui embellissaient les festins des Grecs et des Romains se servaient de ces mêmes instruments et déclamaient les mêmes mélopées. Mais je me tromperais à cet égard que je n'en serais nullement étonné. Du reste, qui donc me détromperait?

Quoi qu'il en soit, nous voyons que si l'orchestre du café de Tunis à l'Exposition n'avait ni poëte chanteur, ni flûte double se jouant avec le nez, on pouvait, en revanche, y admirer le violon et la guitare que nous savons.

Mais ce n'est rien de voir des instruments, il faut les entendre, et je l'avoue, je pris un plaisir réel à remplir mes oreilles de l'étrange, mais très-pittoresque harmonie des Tunisiens.

Est-ce aussi comme cela qu'on faisait de la musique à Carthage?

— Si je le demandais à Flobert, dis-je à Lacome; il doit le savoir lui qui, je crois, a un peu inventé Carthage?

— Que pourrait-il vous dire, me répondit Lacome, de mieux que Villeteau et Fétis, c'est-à-dire de plus erroné?

— Eh quoi! répondis-je, vous trouvez erroné le système sur la constitution des tonalités orientales par tiers et quart de ton? De pareils savants!... commettre de telles erreurs!...

— Erreur est le mot, répliqua gravement mon ami; car l'expérience est venue confirmer ce qui chez quelques-uns n'était qu'un pressentiment. En vain me citera-t-on le mode *enharmonique* des Grecs. Comme chez nous il était beaucoup plus théorique que pratique, et je suis heureux de pouvoir appuyer cette affirmation sur celle d'Aristide Quintillien, lequel dit formellement que le mode enharmonique était écarté comme trop difficile.

— Et que croyez-vous donc, mon cher critique?

— Je crois que si l'éducation et l'habitude peuvent modifier certains côtés de la forme dans les arts, l'homme étant né, ayant vécu et devant vivre avec un fonds invariable de perception musicale, le fonds de toute musique est invariable. Il faudrait supposer une autre espèce d'hommes pour admettre un système tonal basé sur ces intervalles écourtés de la sonorité musicale.

Lacome avait peut-être raison : car, en effet, les Tunisiens du Bardo accordaient exactement leurs instruments comme nous accordons les nôtres, c'est-à-dire d'après la division connue de l'octave.

Au reste, cette question si intéressante des tonalités arabes a été l'objet d'un travail récent de M. Salvador Daniel, que les simples musiciens aussi bien que les savants pourront consulter avec intérêt. Treize ans d'un séjour continuel parmi les Arabes a permis à ce compositeur distingué de s'exprimer sur cette matière en parfaite connaissance de cause. Je ne résiste pas au plaisir de lui emprunter les lignes suivantes, qui résument toute la question :

« ..... On trouve une gamme dont le premier son sera pris indistinctement « parmi les sept dont nous nous servons, mais en conservant intacte la position

« du demi-ton. Soit par exemple le *ré* pris comme point de départ, nous aurons « la gamme suivante.

ré mi fa sol la si do ré.

« Et, selon les différents points de départ, le ton, ou plutôt le mode sera « changé, mais la position du demi-ton restera toujours fixe et invariable, du « *mi* au *fa* et du *si* au *do*. Au contraire, avec notre système harmonique, les « demi-tons se déplacent en raison du point de départ, pour se trouver toujours « du troisième au quatrième degré, et du septième au huitième.

« Telle est la composition la plus ordinaire de gammes arabes, imitées de celle « des modes grecs et des tons du plain-chant.

. . . .

« Me voilà bien loin de ceux qui ont prétendu trouver des tiers et des quarts « de ton dans la musique des Arabes. Cette opinion, que je déclare pour mon « compte entièrement erronée, est due sans doute à l'emploi des gammes « traînées, etc. »

J'avais pu douter *à priori* de la justesse des opinions de M. Salvador Daniel avant de les connaître. Il me fallut céder devant les faits, quand je les vis justifiés par les virtuoses tunisiens, *primi inter pares*, Tunis étant l'Italie de l'Afrique.

Appuyant ensuite ses théories par des preuves empruntées aux didacticiens arabes, M. Salvador Daniel en vient à établir une conformité parfaite entre huit modes arabes principaux, les huit tons du plain-chant et les modes grecs qui leur correspondaient. Considérant ce travail comme le dernier mot jusqu'ici de cette intéressante question, je donne le tableau de M. Salvador Daniel.

MODES ARABES.	PLAIN-CHANT.	GRECS.
1. Irac	1er authentique, *ré*	DORIQUE. Consacré à chanter la guerre et la religion.
2. Mezmoum	2e — *mi*	LYDIEN. Efféminé, mou.
3. Edzeil	3e Diabolus in musica. *fa*	PHRYGIEN. Ardent, impétueux, indépendance, combats.
4. Djorka	4e — *sol*	EOLIEN. Grave, sévère.
5. L'Saïn	1e Plagal, *la*	HYPER-DORIEN. Plaintif, religieux.
6. Saïka	2e — *si*	HYPER-LYDIEN. Mal défini.
7. Méia	3e — *do*	HYPER-PHRYGIEN. Tempérant la véhémence du Phrygien.
8. Rasd-Edzeil	4e — *ré* octave	HYPER-MIXO-LYDIEN. Sublime, divin.

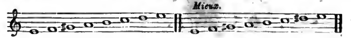
A ces huit modes il faut en ajouter quatre autres particuliers aux Arabes, mais toujours, bien entendu, basés sur la même division de l'octave. Ce sont les modes :

1° *Rummel-Méia*, dérivé du *Méia*, lui emprunte le premier tétracorde et modifie le second en élevant d'un $\frac{1}{4}$ ton la première corde.

2° L'*Saïn-Sebah*, dérivé de L'*Saïn*, notre gamme mineure avec sol ♯.

3° *Zeïdam*, dérivé de l'*Irac*, dont il emprunte le second tétracorde et modifie le premier en élevant d'un $\frac{1}{4}$ ton la quatrième corde.

4° Le mode *Asbein*, dérivé du *Mezmoum*, propre à la mollesse, emprunte au *Mezmoum* son second tétracorde modifiant la troisième note du premier et quelquefois aussi la troisième du second.



Les théories de M. Salvador seront discutées, cela va sans dire, par la raison que tout est sujet à contestation; mais encore une fois il me paraît prouvé par les échantillons que j'ai entendus au Café tunisien que les faits lui donnent pleinement raison.

Il y aurait aussi beaucoup à dire sur le rhythme tel que le pratiquent les Orientaux. Ces coups, frappés comme a plaisir et au caprice des nerfs pour accompagner un motif, ne sont point l'effet d'une inspiration vagabonde, mais le résultat d'un art très-raffiné, au contraire, auquel les Occidentaux ne comprennent absolument rien. Cet art des groupes rhythmiques, pour colorer la mélodie et lui donner des expressions variées, était poussé peut-être plus loin chez les anciens que l'harmonie moderne ne l'est aujourd'hui parmi nous. Et qui pourrait dire qu'il y a moins de ressources d'expression dans l'art de superposer des rhythmes que dans celui de superposer des sons? Un jour viendra, s'il est vrai que tout meurt et renaît, où à côté du contre-point nous aurons le contre-rhythme, et où les oreilles mieux éduquées apprécieront aussi bien les accompagnements polyrhythmiques que les accompagnements polyphoniques, les dessins mélodiques des instruments chantants que les dessins purement rhythmiques des instruments à percussion. Je ne crains qu'une chose, mais cette chose je la crains beaucoup. Je crains que si la musique offre jamais ce double caractère de rhythme sonore et percuté,

ce soit par suite du triomphe trop complet de la *mélodie infinie*, quand *Tristan et Isold*, ne sera plus considéré par les génies de l'avenir que comme une partition du bon vieux temps, enfantine et naïve, et qu'un autre Wagner plus Wagner que celui que nous connaissons entreprendra une nouvelle réforme. Nous n'y serons plus alors, heureusement, pour jouir de tant de progrès accumulés, dont la seule pensée effraie notre timidité.

LA MUSIQUE DU CAFÉ ALGÉRIEN.

Imitation du café tunisien. Beau tapage, bière détestable, chants irlandais par une jolie fille de la verte Érin, que les badauds prenaient pour une fille du désert chantant le pur arabe. Le public se moquait de l'orchestre, l'orchestre riait plus fort du public. Seul, le maître de ce café, piaillant et frappant, se montrait sérieux en encaissant les produits de la consommation. Il y avait de quoi.

LE CARILLON DE BUFFALO.

Les amateurs de carillon — et on en trouve ailleurs qu'à Dunkerque et dans les Pays-Bas — ont joui, à l'Exposition, d'un jeu de quarante-trois cloches destinées à charmer les oreilles pieuses des habitants de Buffalo, en Amérique.

Heureux habitants de cette terre nouvelle! Que pourraient-ils désormais envier à la vieille Europe? Aussi avancés que nous en civilisation, les Américains nous ont emprunté nos mitrailleuses et nos fusils chassepots, et nous leur devons les batteries flottantes cuirassées qui ont bien aussi leur petit mérite. Mais ce n'est pas assez nulle part de se brûler la cervelle en temps de guerre, il faut aussi se la rompre en temps de paix, et Buffalo a voulu son carillon. Tous les bonheurs à Buffalo, il les a tous!

Mais qui sait si ce carillon n'a pas été confectionné par ordonnance de médecin, et comme un moyen déjà expérimenté de faire revenir les malades à la vie, ou du moins d'arrêter la mort! Le docteur anglais Mead, cité par Pontécoulant dans ses *Phénomènes de la musique*, n'atteste-t-il pas la puissance thérapeutique du carillon par l'anecdote suivante ?

Un carillonneur au lit de mort voulut qu'on sonnât son agonie, par amour de son art, et un peu peut-être par vanité. Après avoir exprimé ce désir, il était si faible qu'il s'évanouit. On le crut mort, ou près de trépasser; mais au bout de quelques heures, quand les cloches mises

en mouvement tintèrent dans un formidable tutti et que le carillon se joignit à elles, le moribond sauta brusquement de son lit comme galvanisé, se plaignit de l'ignorance de celui qui le remplaçait, le fit venir à son chevet, lui montra sur les doigts comment il fallait sonner, se recoucha et éprouva une crise salutaire qui le rendit à la vie et à son carillon.

Voilà un beau miracle. Mais le docteur Mead ne dit pas tous ceux que les carillons ont tués après les avoir rendus sourds.

LA TROMPETTE DU PHARE ANGLAIS.

Je n'ai entendu qu'un instrument à l'Exposition qui pût lutter de force et d'agrément avec le carillon de Buffalo : c'est la trompette au son rauque et discordant dont le phare anglais était muni. Par les temps de brouillard, et quand la tempête éclate sur les côtes, cette trompette, alimentée par un soufflet mis en mouvement par la vapeur, doit sonner l'alarme et prévenir ainsi les naufrages. Son harmonie déchirante se mêle à l'ouragan et le domine, comme un lugubre solo dans cette symphonie du désordre et de la mort.

Cependant j'ai ouï-dire qu'un simple sifflet de locomotive atteindrait plus sûrement le but qu'on s'est proposé. En effet, les aéronautes s'accordent sur ce point que le sifflement des locomotives sont les derniers bruits perçus par l'oreille lorsqu'on s'éloigne de la terre. Peut-être pourrait-on augmenter encore la longue portée du sifflet de la locomotive au moyen d'un tube. Mais comme charivari par un temps calme, on ne fera jamais mieux, j'ose l'affirmer, que la trompette du phare anglais.

CONCERTS D'ESSAI A L'INTÉRIEUR.

Il y a eu quelque chose de plus en mouvement encore à l'Exposition que les machines en mouvement : c'étaient les instruments de musique. *Caramba!* comme dirait un gentilhomme espagnol, quel harmonieux tapage, quel enthousiasme, quelle rage de doubles croches, quel délire, *delirium sonans!* pour passer de l'espagnol au latin !

La moyenne de l'ensemble des auditions, — rien que pour le département de la France, — a été de six heures par jour, depuis le 10 avril jusqu'au 4 novembre.

Les auditions, réglées par un règlement spécial, étaient de cinq simultanées, toujours pour le seul département de la France.

Deux instruments jouaient à la fois dans la galerie du groupe II (se nuisant quelque peu réciproquement), en même temps qu'un autre instrument se faisait entendre au grand jubé, un autre au chalet, et un troisième dans la chapelle. En avant la musique!

Savez-vous combien d'heures d'harmonie cela représente?

Le total respectable, même pour les oreilles les plus exigeantes et les plus gloutonnes, de *six mille cent quatre-vingt heures d'audition musicale!* J'ai fait ce calcul curieux, et j'en certifie l'exactitude.

Outre les artistes qui se sont produits accidentellement, dans leurs promenades à l'Exposition, il y a eu des musiciens inscrits, engagés par les facteurs de pianos français et étrangers, et qui ont joué d'une manière régulière, à des heures fixées. Ces artistes étaient, rien que pour la France, au nombre de :

Hommes.	31
Femmes.	16
Total. . . .	47 exécutants.

Et remarquez que ce nombre d'exécutants inscrits et d'heures d'audition musicale ne s'applique qu'aux instruments à clavier. Les autres instruments de la grande famille de l'orchestre et des instruments mixtes se faisaient entendre en dehors de la classe, et je vous prie de croire qu'ils ne chômaient pas.

On peut donc diviser en trois catégories les concerts d'essai qui ont eu lieu dans l'intérieur de l'Exposition, tant dans la partie française que dans les divisions étrangères :

1° Concerts de pianos;

2° Concerts d'orgues (harmoniums et orgues à tuyaux);

3° Concerts d'instruments mixtes à cordes, à archets et à embouchures.

Donnons le pas aux plus nombreux, en commençant ce compte rendu par

LES PIANISTES A L'EXPOSITION.

L'Amérique est à deux pas; allons d'abord en Amérique.

Un jour ce pauvre Wallace, que j'ai vu mourant à Passy, l'an dernier, fit naufrage dans je ne sais plus quelle partie des archipels indiens. Peut-être était-ce dans les archipels de Laguedives; mais je n'assure rien à cet égard.

Il faut savoir que Wallace avait voyagé trois fois plus que Fernand

Cortez, et composé presque autant de musique que Haydn, le plus fécond des compositeurs.

Wallace possédait d'autres mérites encore; il pêchait à la ligne aussi bien que mon ami Wallut, du *Musée des Familles*, et il jouait en virtuose du piano et du violon : du piano surtout.

Quand on demandait à Wallace ce qu'il avait appris dans ses excursions à travers les cinq parties du globe, il répondait : « J'ai appris que partout où il y a deux hommes, il se trouve au moins un pianiste. »

Dans le naufrage en question, tout le monde périt excepté lui et le cuisinier du bord, un nègre de la plus belle réglisse.

L'artiste culinaire et le pianiste compositeur abordèrent dans une île qu'ils crurent déserte, mais qui très-heureusement ne l'était point.

Wallace avait un sang-froid extraordinaire et la plaisanterie sérieuse.

« — Nous l'avons échappé belle, dit-il au nègre.

— C'est vrai, répondit celui-ci.

— Cette île est, je crois, déserte.

— Je le crois aussi.

— Je suis plus à plaindre que vous.

— Pourquoi ?

— Parce que vous êtes cuisinier, et que si l'un des deux doit être mangé par l'autre, il est juste que ce soit moi. Je ne saurais vous arranger à aucune sauce et vous m'accommoderiez très-bien à toutes.

— Je frémis pour vous, fit le nègre avec conviction ; ce que vous venez de dire est si raisonnable !...

— N'est-ce pas que c'est raisonnable?... Une question : Êtes-vous pianiste ?

— Non, pas du tout.

— Moi je le suis. Il est fâcheux que vous ne le soyez pas; nous aurions été deux pianistes sur deux hommes dans cette île déserte. »

Si Wallace avait vécu, il serait allé visiter l'exposition américaine, et il aurait constaté avec joie que de trois à cinq heures, sur deux personnes, on y comptait *au moins* deux pianistes. C'était une fureur sans exemple, et tout ce qui se pique de manier un clavier a voulu voir et essayer les pianos de MM. Steinway, de New-York, et Chikering, de Boston. Ces pianos ont été les lions mugissants et chantants de l'Exposition, et il était vraiment bien curieux d'assister aux concerts improvisés auxquels ils donnaient lieu chaque jour. On y voyait des dilettanti de toutes les nations attirés par la renommée des instruments améri-

cains, qui est, à cette heure, une renommée universelle, surtout en ce qui concerne les pianos de MM. Steinway. Assez réservés d'abord, car ils craignaient le *humbug* (chercher dans les *Mémoires de Barnum* la signification de ce mot), on les voyait peu à peu, séduits par les sons de l'instrument, applaudir et crier bravo avec l'élan de l'enthousiasme. Il y avait là des études de mœurs à faire avec des études musicales.

Les gens qui ne payent pas leur place étant toujours très-exigeants, il fallait l'état-major de nos pianistes pour faire entendre les monarques de la facture américaine. Sans compter un certain nombre d'amateurs de talent, qui ont voulu se rendre compte par eux-mêmes des qualités diverses de ces instruments, les pianos de MM. Steinway ont été joués successivement par Jaëll, Ketterer, Louis Lacombe, Marmontel, Lavignac, Delahaye, Lack, Magnus, Steiner, Morgenstern, Mmes Jaël, Joséphine Martin, Leféburc-Wély, Augusta Holmes; j'en passe et des meilleurs.

Une fois Diémer s'est emparé de la place, et pendant plus d'une heure il a tenu attentive une foule compacte. MM. Steinway avaient exposé trois pianos à queue, un piano carré et un piano droit; Diémer a voulu jouer sur chacun de ces instruments, et pour les comparer entre eux, des morceaux de différents caractères. Le résultat de cette comparaison a été tout un programme de concert extrêmement intéressant.

Deux ou trois fois ce couple charmant qui s'appelle les sœurs Lefébure-Wély a ravi les auditeurs improvisés par des duos symphoniques pour deux pianos de la composition de Lefébure, leur père et leur digne maître.

Il m'arriva de rencontrer à l'Exposition M. Ritter, le père très-marseillais de Théodore que vous connaissez tous, et dont le seul tort est de se dire malade quand il a promis à un ami d'aller jouer chez lui.

— Vous ici, mon bon, me dit le père de Théodore avec l'accent de son pays qui donne tant de relief à la pensée; l'affaire sera chaude aujourd'hui.

— Quelle affaire?

— Eh! parbleu, le duel.

— Quel duel? Il y a donc un duel?

— Mais on se bat à cent mètres du Jardin central, en Amérique.

— Pas possible!

— C'est comme j'ai l'honneur de vous le dire.

— Et c'est sérieux?

— Tout ce qu'il y a de plus sérieux, un combat à mort.

— Grand Dieu ! ces Américains n'en font jamais d'autre. Le nom des combattants, je vous prie ?

— Ce ne sont pas des Américains. L'un est né en Allemagne et appartient un peu à tous les pays, il se nomme Jaëll ; l'autre, je ne vous en dirai rien, si ce n'est qu'il est Français et qu'il m'a plu de l'appeler Théodore Ritter. Quant aux armes dont les champions font usage, on peut dire qu'elles sont à longue portée, car ce sont des pianos à grande queue des célèbres fabriques de Chickering, de Boston, et de Steinway, de New-York.

— Vous m'avez fait peur, dis-je à cet humouristique descendant des Phocéens d'Ionie, à ce digne fils de la Cannebière. Mais, repris-je, me voilà rassuré et prêt à vous suivre.

Et j'assistai à cet harmonieux duel, qui avait tout l'attrait d'un concert et tout l'intérêt d'une lutte. Par Apollon ! c'était plaisir de voir Théodore Ritter répondre avec ce jeu si sûr, si bien nuancé, — trop nuancé, peut-être, — si savant et si distingué, qu'il va parfois jusqu'à l'afféterie, aux formidables attaques de Jaëll, lequel, par une tactique adroite, a soudain démasqué une batterie nouvelle desservie par la gracieuse Mme Jaëll (née Trautmann), d'où il est résulté un morceau à deux pianos d'un effet tel qu'on a vu une princesse, la princesse de Chimay, applaudir comme au Conservatoire et demander *bis*. Il est vrai que l'ennemi tenait en réserve Mme Escudier-Kastner, une réserve rare, une force charmante devant laquelle toute résistance paraît bien difficile. En effet Mme Escudier-Kastner se fit entendre à son tour sur un chikering, et la victoire serait restée indécise si la lutte avait eu lieu à armes égales. Les Steinway arrivèrent les premiers de la longueur de plusieurs vibrations, cela devait être.

Du reste, il ne s'agissait pas ici de juger de la valeur des exécutants, connue et appréciée depuis longtemps, mais du mérite des pianos étrangers, dont l'apparition en France fut un véritable événement musical.

Sans chercher en aucune façon à amoindrir la valeur des pianos de Chikering, qui ont été pendant longtemps sans rivaux en Amérique et qui restent des instruments de premier ordre, on devait reconnaître, et on a reconnu que les pianos de MM. Steinway père et fils l'emportent par la puissance du son, la majesté des basses, la plénitude du médium et le brillant des octaves supérieures. Cela a été dit par tous les artistes indépendants et solennellement consacré dans le rapport officiel de M. Fétis. Il faut ajouter que le toucher des pianos Steinway est des plus faciles, sans aucun empâtement, ce qui permet l'exécution des passages

les plus vaporeux aussi bien que les foudres d'harmonie lancées par volées de gammes chromatiques, à la force du poignet ou du bras. Quelle richesse de coloris, et comme la vibration se prolonge pure et expressive! Je l'avoue en toute humilité, je n'avais pas cru les Américains capables de conquérir jamais le premier rang dans cette branche si difficile des produits artistiques. Je les savais très-industriels, je ne les croyais pas si hommes de goût, si artistes. Il faut pourtant se rendre à l'évidence, et à moins de se boucher les oreilles (et encore ces pianos ont tant de son!), on doit déclarer en toute franchise ces instruments admirables parmi les plus justement admirés.

On m'a assuré qu'il ne sortait pas un seul piano à queue des fabriques new-yorkaises de MM. Steinway à moins de 6,000 francs. C'est un beau denier; mais pour nous, Français, qui n'avons pas à subir le prix de ces instruments, qui n'avons à apprécier que leurs qualités, nous leur décernons des compliments sans restriction.

Au reste, les pianos américains ont toujours coûté beaucoup plus cher que les pianos français, et c'est à cette circonstance que je dois d'avoir vu, pendant mon séjour à New-York, un excellent pianiste se faire escamoteur et débuter comme tel dans *Niblo's Saloon*. Il n'aurait pas pu avoir un piano de concert à moins de 1,200 dollars; or, on lui offrit d'occasion un attirail de prestidigitateur pour la moitié de ce prix. Il acheta donc l'attirail et devint sorcier. J'ai vu le prestidigitateur, et je l'ai trouvé fort adroit. Cependant les recettes ne répondant pas à ses espérances, il quitta les gobelets et retourna au piano.

Le nom de ce curieux artiste m'échappe, mais je puis dire que je n'ai jamais entendu mieux jouer le *rondo capricioso*, de Mendelssohn, que par lui, à cette même salle de Niblo où je l'avais vu, quelques jours auparavant, raccommoder, d'un coup de pistolet, une montre pilée dans un mortier.

A mesure que la réputation des pianos américains s'établissait dans le public, ce petit carré de l'Amérique harmonieuse devint une véritable salle de concert.

Les *abonnés* s'y installaient à l'avance, des dames du monde le plus élégant y firent retenir des chaises, et les méthodistes protestants s'en mêlèrent. Mon Dieu, oui. Habillés de l'ancienne redingote à la propriétaire, le corps raide, la démarche raide, la physionomie raide, ils demandèrent avec raideur, au nom de la Bible qu'ils ont toujours sous le bras, que les pianos fussent fermés le dimanche, jour du repos pour les hommes comme pour les instruments.

C'était raide, comme on dit aujourd'hui. Je ne sais pas ce qui fut répondu à ces austères interprètes de la loi du Très-Haut ; ce que je sais, c'est que fêtes et dimanches, sans trêve ni merci, les pianos américains continuèrent de vibrer et d'attirer des flots de curieux et d'admirateurs.

N'est-ce pas un dimanche que j'entendis, à la section des pianos Steinway, un concert dont j'ai conservé le programme ? Voyez si nulle part on joue de meilleure musique :

1° Trio de *Mignon*, pour orgue, violon et piano (Mlle Marie Lefébure-Wély, MM. Sarasate et Lefébure-Wély).
2° Prélude de Bach, de Gounod (par les mêmes).
3° Duo pour piano et violon sur *Faust* (par Diémer et Sarasate).
4° Duo symphonique pour 2 pianos, de Lefébure-Wély (Mlles Lefébure-Wély).

Mais le plus vaillant, le plus dévoué, le plus assidu, et certainement l'un des plus habiles pianistes qui se soient passionnés pour les pianos de MM. Steinway et en aient tiré le plus excellent parti, c'est Magnus, l'excellent Magnus, dont les succès à l'Exposition ont pris le caractère d'un succès de vogue. Ce pianiste distingué s'était identifié merveilleusement avec les magnifiques instruments dont il avait la mission de faire valoir les qualités ; il les pliait à tous ses caprices avec un bonheur extrême. Jamais ils ne parurent plus parfaits que sous ses doigts vaillants, dans ses longues et si heureuses improvisations. Si la réputation de ce pianiste-compositeur n'était établie depuis longtemps comme un de nos virtuoses les plus brillants dans la musique moderne, les plus sévères et les plus purs quand il s'agit d'interpréter les classiques, sa renommée se serait faite au Champ-de-Mars.

Du côté de M. Chikering, M. Boscowitch a tenu haut et ferme le drapeau musical de la maison qui lui avait confié ses intérêts. Cet artiste possède un grand mécanisme et il a pu, après la fermeture de l'Exposition, entreprendre en province, notamment en Bretagne, une tournée de concerts qui a fort bien réussi.

Un de nos excellents confrères de la presse parisienne (tous les confrères sont excellents) reprochait aux pianistes qui se sont fait entendre journellement à l'Exposition, de prodiguer leur talent au profit des facteurs qui les engagent. Puisqu'il s'agit de faire apprécier au public le son des pianos exposés, je trouve, moi, que les facteurs ont eu grandement raison d'engager des pianistes, plutôt, par exemple, que des fabricants de bas à la mécanique, ou des capitaines au long cours. D'un autre côté je considère les pianistes comme très-excusables, vivant de

leur talent, d'employer ce talent à vivre le mieux possible en se faisant payer le plus possible par ceux qui ont besoin de leur ministère. A moins de décréter qu'à l'avenir l'Etat fournira à chaque pianiste une rente suffisante pour jouer en amateur, je ne prévois aucun changement dans les habitudes des héros de l'ivoire et de la triple croche.

Le long combat acharné, féroce et harmonieux des pianos Chikering et Steinway, qui a eu pour témoins des vingtaines de mille curieux appartenant à tous les pays du monde, sur les quatre millions de personnes qui ont pénétré dans l'Exposition, ce long combat, dis-je, n'a porté et ne pouvait porter aucun tort aux séances pleines d'attraits dont les pianos d'Érard, de Pleyel et de Henri Herz ont fait les frais.

C'était fête à l'Exposition toutes les fois que Mlle Secrétain, élève de Henri Herz, ou que le maître lui-même mettait en jeu les qualités si éminentes d'un piano Louis XV, qui est aussi un chef-d'œuvre d'ornementation.

La classe 10 était trop étroite quand les demoiselles Lefébure-Wély, MM. Georges Pfeiffer, Ritter, Saint-Saens, Ketten, et beaucoup d'autres semaient de perles enchanteresses le docile clavier d'un des très-beaux pianos de la maison Pleyel.

Mlle Holmes a fait sur le piano d'Érard deux ou trois conférences musicales des plus remarquables et des plus remarquées. Mlle Holmes est plus qu'un talent, c'est un génie. Wagner et Litz sont ses auteurs de prédilection. Elle les comprend toujours et les explique quelquefois. C'est énorme.

Quant à Alfred Quidant, c'est toujours le plus adroit préludeur que je connaisse. Il n'a rien perdu de son habileté, au contraire, depuis le jour où je l'entendis jouer à Londres à l'Exposition internationale de 1861, devant la reine d'Angleterre et le prince Albert. Quidant n'a pas peu contribué en cette occasion à faire pencher la balance du jury en faveur du piano d'Érard. Elle menaçait de rester éternellement immobile, cette balance de la justice instrumentale, entre ce piano franco-anglais et les instruments de premier ordre de Broadwood et de Collard et Collard. Enfin elle pencha, et la grande médaille dut être pour M. Érard, si convaincu de ses mérites et enfiévré par la lutte, *le plus beau jour de sa vie.*

On ne sait pas assez dans le public à quoi souvent tient le succès d'un concurrent d'exposition. Il en est des luttes industrielles comme des batailles de nation à nation : la valeur des combattants ne suffit pas toujours; il faut aussi de la stratégie et... du bonheur.

Nous retrouvons Mme Escudier-Kastner mettant son magnifique talent

au profit des pianos de la maison Philippe Herz neveu et compagnie. Ces instruments encore peu connus du public, sont appréciés des artistes.

Les pianos de Gaveaux ont été souvent honorés des improvisations des pianistes qui, en passant, semaient des arpéges (je ne dis pas des asperges) sur les claviers de leur sympathie.

C'est ainsi que j'ai entendu résonner le beau piano à queue de MM. Mangeot, frères, de Nancy, les seuls concessionnaires (disons-le entre parenthèses) des brevets de MM. Steinway pour la France.

Les excellents instruments de Broadwood, de Londres, ont aussi reçu la visite des grands pianistes, et attiré de nombreux amateurs.

Tout ce qu'il y a de pianistes belges à Paris, Gevaërt en tête, ont salué des doigts les nombreux pianos belges dont nous apprécierons en temps et lieu les qualités diverses.

Ce ne sont pas les exécutants habiles, tant allemands que français, qui ont fait défaut aux pianos prussiens, autrichiens, et de toutes les autres parties de la Germanie.

M. Ketten a triomphé plus d'une fois en Prusse, pendant que Mme de Caillas, une des bonnes élèves d'Henri Herz, et MM. Georges Steiner et Morgenstern, élève de Listz, se couvraient de gloire en Autriche.

L'Espagne elle-même a eu ses concerts improvisés de pianistes, et j'ai entendu loin des deux Castilles un jeune négrillon—pour qui, je l'espère, une blanche ne vaut pas toujours deux noires, — jouer d'enthousiasme sur un piano australien.

Mais il est temps de varier nos plaisirs et de quitter les pianos et les pianistes pour les orgues, leurs illustres aînées en clavier.

LES ORGANISTES A L'EXPOSITION.

Nous serons bref,—il le faut,—comme un bulletin de victoire. Les organistes sont de bons princes, et ils nous pardonneront notre laconisme en songeant à tout ce qui nous reste encore à dire.

Les harmoniums de Debain étaient joués régulièrement par Alfred Lebeau. Instruments et artiste sont assez connus pour nous dispenser de faire leur éloge, ni d'entrer dans aucun détail.

Les petites orgues d'Alexandre, père et fils, ont charmé plus d'un auditoire d'élite, en méritant l'approbation unanime des artistes et du public.

Tous les organistes de Paris ont essayé, avec beaucoup d'intérêt et de plaisir, les harmoniums américains à un et à plusieurs claviers, de MM. Mason et Hamlin, de New-York.

M. Lefébure-Wély s'est voué doigts et âme à l'orgue Mustel, dont, plus que personne, il a fait ressortir les précieux avantages.

A la chapelle de l'Exposition, où se trouvait exposé le bel orgue de M. Cavaillé-Coll, ce roi du roi des instruments, il y a eu de véritables concerts de musique religieuse. Outre M. Charles Hess, qui jouait régulièrement les dimanches et les vendredis, de trois à quatre heures, nous y avons entendu plusieurs cantatrices, notamment Mlle Marie Godebert, de Laval, dans la *Prière du Soir*, de Léon Hess. Ne fallait-il pas prouver que les sons de l'orgue s'allient à merveille avec la voix humaine ?

Nos meilleurs organistes de Paris, Camille Saint-Saëns, Durand, Batiste, Renaud de Vilbac, Chauvet, Dubois, et quelques organistes de province qui jouissent d'une réputation bien acquise, M. Guillemant, de Saint-Nicolas, à Boulogne-sur-Mer, et d'Etcheverry, de Saint-Paul, à Bordeaux, ont touché journellement les grandes orgues de Merklin-Schutze, et ce n'est jamais le public qui leur a fait défaut.

DE QUELQUES AUTRES VIRTUOSES A L'EXPOSITION.

Citons encore quelques artistes que nous avons vus se produire aux heures privilégiées devant la vitrine des luthiers, comme de simples mortels, sans nul souci des curieux qu'ils attiraient sans le vouloir, et quelquefois sans s'en apercevoir. J'ai entendu, dans la division française et dans quelques divisions étrangères, Sivori, Vieuxtemps, Lasserre, Sarazate, Leroy, Bancux, Hollbeck, Robyns, Veslye, Clyette, Schlotmann, Mohr, Arban, Mayeur, etc., préluder et jouer comme sur le pouce, des fragments de concertos et des fantaisies à ravir les plus difficiles. Ces artistes exécutaient pour eux et non pour ceux qui les écoutaient, et en vérité ils se montraient ainsi souvent supérieurs à eux-mêmes, alors qu'ils jouent pour les autres, en habit et en cravate blanche.

Et comme rien n'est plus contagieux que la musique, des cantatrices se sont quelquefois mises de la partie. C'est ainsi que cette exposition de tous les produits de l'industrie a retenti des doux accents de deux cantatrices qui vont de pair pour le talent et les grâces personnelles : Mlles Rives et Anaïs Roulle. Si je le voulais bien, je citerais aussi des ténors et des basses, des barytons et même un contralto masculin ; mais j'en ai dit assez sur les concerts d'essai.

Toutefois je ne voudrais pas omettre de constater le succès obtenu par les élèves de l'école Amand Chevé, lesquels, à plusieurs reprises, se sont réunis dans l'intérieur de l'Exposition pour y chanter les plus beaux chœurs de leur répertoire.

On nous permettra de ne mentionner que pour mémoire les concerts fournis par les instruments mécaniques et les instruments mixtes, tels que le piano à sons prolongés, le piano quatuor, les mélophones et l'harmoniflûte. Nous parlerons de ces divers instruments au chapitre qui traite spécialement de l'exposition des instruments.

Avons-nous tout dit sur la partie de notre ouvrage concernant *l'exécution musicale*? Pas encore.

Il nous reste à vous entretenir de la dernière séance musicale qui se rattache à l'Exposition de 1867. Je veux parler de l'exécution de la cantate mise au concours et solennellement couronnée.

Exécution au Cirque de l'Impératrice des NOCES DE PROMÉTHÉE, *cantate couronnée au Concours international, paroles de M. Romain Cornut, fils, musique de M. Saint-Saëns.*

La Commission impériale avait promis, par l'organe de son comité (1re section), de fournir les éléments nécessaires à une bonne exécution de la cantate couronnée. Les circonstances ont fait que la Commission impériale n'a pas tout à fait tenu ses engagements.

Il est parfaitement vrai que M. Berger, secrétaire de la Commission impériale, et dont les rapports avec les artistes et les représentants de la presse ont été si courtois, avait offert à M. Saint-Saëns de faire exécuter sa cantate au Palais de l'Industrie. Le compositeur refusa, et il eut raison, dans l'intérêt de son œuvre. Quelle voix eût été assez puissante pour rendre, je ne dis pas l'effet, mais exprimer seulement d'une manière intelligible les nombreux récitatifs qui s'y trouvent, les nombreux passages, remarquables surtout par les finesses harmoniques et le caractère poétique? Dans un semblable local, les *Noces de Prométhée* n'eussent pu être écoutées jusqu'à la fin. Puis le temps se passa, le budget affecté à la partie de l'exposition musicale s'épuisa, et M. Le Play fit la grimace quand M. Saint-Saëns parla de ses droits auprès de lui.

Les compositeurs sont toujours un peu crispés, lorsqu'il s'agit de leurs productions, et notre excellent ami Saint-Saëns, qui réunit tant de belles et aimables qualités, n'a pas la patience en partage. M. Le Play parut au compositeur, naturellement nerveux, beaucoup plus intraitable qu'il ne l'était en réalité. Tout allait s'arranger, et nous en avons eu la preuve, quand le compositeur, sans se donner le

temps de réfléchir, courut au *Figaro* porter la lettre suivante adressée à M. Tarbé.

MONSIEUR,

M. Le Play m'a déclaré aujourd'hui, que tout l'argent destiné aux exécutions musicales étant dépensé, il n'en restait plus pour ma cantate. J'ai allégué la promesse formelle d'exécution insérée au *Moniteur*, une première fois dans le programme du concours, et une seconde fois dans le rapport. Il m'a répondu que cette promesse, faite par le comité de musique, *n'engageait pas la Commission impériale* (!!!)

Il me laisse gracieusement la liberté de la faire exécuter (pas la Commission impériale) comme je pourrai. Je suis entré aujourd'hui même en pourparlers avec l'Opéra.

Veuillez agréer mes meilleurs compliments.

C. SAINT-SAENS.

M. Le Play avait-il tenu strictement ce langage? Il est permis de croire que le compositeur, craignant pour son œuvre favorite comme un bon père craint pour son fils bien-aimé, avait exagéré le sens des paroles du commissaire général. Toujours est-il qu'après l'insertion de ce billet, M. Le Play, très-mécontent, ne voulut plus entendre parler de la cantate. Il se ravisa cependant, et il fit bien, car, en définitive, Saint-Saëns avait des droits très-respectables qu'il eût été on ne peut plus choquant de voir méconnus. Deux mille cinq cents francs furent mis à la disposition du lauréat. C'était bien quelque chose, mais ce n'était pas assez, car la Commission impériale avait promis de fournir au vainqueur du concours les éléments d'une bonne exécution. Or, ce n'est point avec cette chétive somme de deux mille cinq cents francs que cette exécution devenait possible. La Commission eut un second tort : celui de s'être laissé arracher à grand'peine ce subside et de ne point assister, même par députation, à l'exécution de l'œuvre couronnée par ses soins. Saint-Saëns avait droit à plus d'égards, comme homme, comme artiste hautement estimé depuis longtemps, et surtout comme lauréat, vis-à-vis de la Commission.

Mais comme les torts devaient être partagés en cette circonstance, le compositeur a eu, outre celui de brusquer les événements, celui de hâter l'exécution de son œuvre en la produisant dans un local impropre et dans des conditions musicales dangereuses pour le succès.

C'est dans la salle du Conservatoire que nous aurions voulu entendre

cette remarquable composition, et non au cirque de l'Impératrice, où l'orchestre et les chœurs se trouvaient enguirlandés d'échelles de cordes et de tout l'attirail de gymnastique, avec un trapèze de Damoclès suspendu sur toutes les têtes. Au Conservatoire, nous aurions reçu plus colorés, plus vivants, plus profonds, les accents des trois principaux interprètes, Mlle Sasse, MM. Faure et Warrot.

Malgré tout, le public a ratifié par ses applaudissements la décision du jury, et Saint-Saëns est sorti triomphant de cette épreuve extrêmement scabreuse.

Rien de banal dans cette partition, dont quelques morceaux sont animés par le feu divin que Prométhée avait dérobé au Ciel, et qui s'appelle le génie. Un souffle wagnérien (saluez, admirateurs de la musique de l'avenir) traverse l'instrumentation, sans toutefois altérer la pensée ni nuire aux contours de la forme. Le compositeur s'élance résolûment jusque dans l'empire de Jupiter, à la suite du rédempteur païen, et son vol est audacieux et noble ; il aime les sommets et passe par-dessus les précipices de l'art, sans crainte du vertige. On le suit du regard et de l'ouïe ; et si parfois quelque brouillard harmonique le dérobe à nos sens, c'est pour reparaître bientôt plus brillant et plus fier que jamais. Voyez avec quelle énergique grandeur il fait sonner les cuivres au début du récit, et avec quel instinctif mépris de la vulgarité il sait éviter les rhythmes connus et les successions trop souvent employées pour tisser sa trame mélodique d'intervalles hardis sans être bizarres, réguliers et pourtant étranges ! Ces cuivres formidables, qui semblent se mouvoir dans une gamme perdue, ont la profondeur du mystère et la perspective de l'idéal. Nous les contemplons, ils nous ébranlent de leurs longues vibrations, et on les dirait produits

> Aux confins du vieil univers,
> Sur d'horribles rochers connus des seuls hivers.

L'orchestre sert d'éloquent commentaire à la poésie, et l'on devine, à de froids accords, à de douloureux dessins produits au milieu d'une épopée à la fois sombre et sereine, ardente et résignée, Prométhée, le Titan inflexible,

> Muet dans sa douleur terrible,
> Le corps broyé, l'âme paisible.

Le *Chant de l'Humanité*, qui succède à cette belle introduction, est peut-être un peu court relativement. Puis vient le *Chœur des Peuples*,

écrit de main de maître, à la Handel, en style fugué, et que nous jugerions irréprochable si ses développements, parfois un peu écourtés, se trouvaient mieux en rapport avec l'introduction instrumentale. La beauté d'une œuvre est dans l'harmonie des diverses parties qui la composent, autant que dans les qualités de ces parties considérées isolément. Voilà en quoi surtout, on a pu comparer l'architecture à la musique.

Mais nous avons mieux à faire que de suivre pas à pas le compositeur dans son œuvre.

Je ne sais pas de tâche plus ingrate que d'analyser une partition.

Ce n'est pas avec des mots, fussent-ils alignés par Lamartine ou Victor Hugo, qu'on pourrait faire naître les sensations éveillées par le plus immatériel des arts.

Mendelssohn n'a-t-il pas dit quelque part que, si l'on pouvait représenter la musique par des mots, il n'aurait jamais écrit une seule note ?
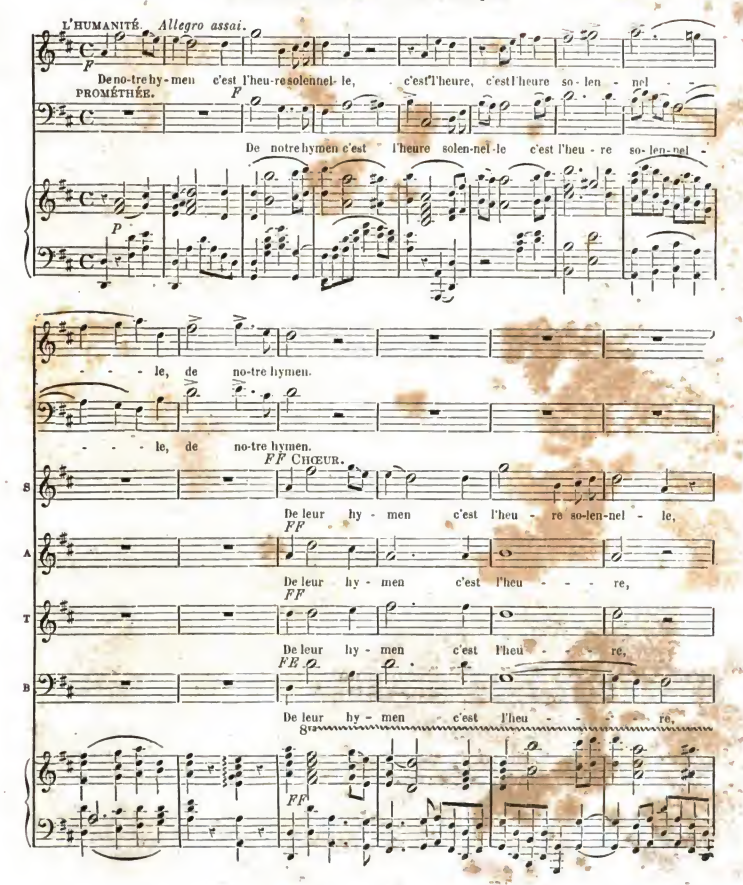
Avant lui, Charles-Marie de Weber avait écrit à un ami cette phrase significative : « Je ne vous parle pas de mes ouvrages, entendez-les. »
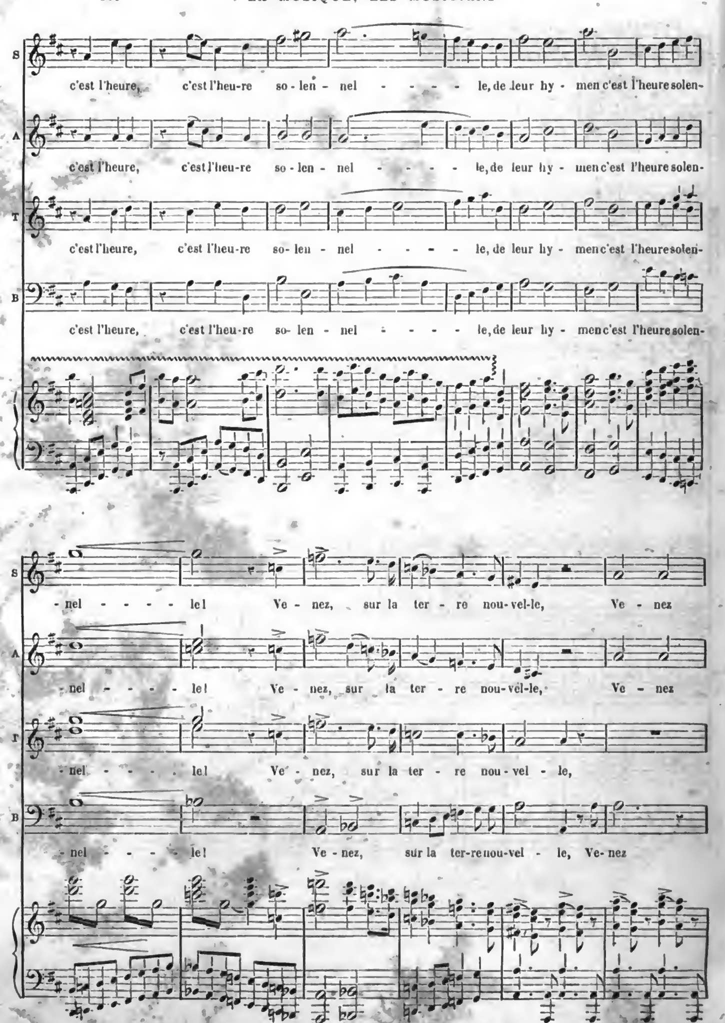
Enfin Alphonse Karr a dit, à propos de son père, professeur de piano et compositeur distingué : « La musique commence son langage où la poésie finit le sien. »
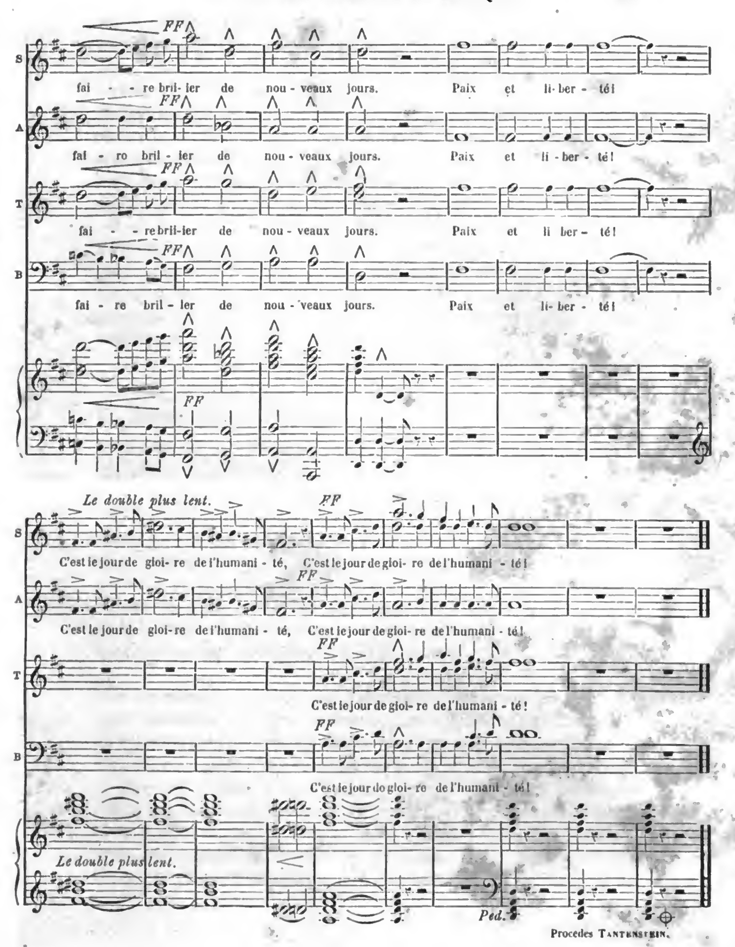
Oui, nous avons mieux à faire que de parler sur la musique de M. Saint-Saëns ; ce que nous avons de mieux à faire, c'est de détacher quelques pages de cette musique et de l'offrir à l'appréciation de nos lecteurs. Le compositeur s'est prêté de fort bonne grâce à notre désir, en réduisant, avec accompagnement de piano, le final de sa cantate.

Le voici.

Nous avons la conviction qu'après en avoir pris connaissance, les musiciens s'associeront aux éloges qu'en ont faits les juges du concours et la critique spéciale.


L'HUMANITÉ. Allegro assai.
F
De no-tre hy-men c'est l'heu-re solennel-le, c'est l'heure, c'est l'heure so-len-nel - - - - le, de no-tre hymen.
PROMÉTHÉE.
F
De notre hymen c'est l'heure solen-nel-le c'est l'heu-re so-len-nel - - - - le, de no-tre hymen.
P
FF CHŒUR.
S
De leur hy-men c'est l'heu-re so-len-nel-le,
A
FF
De leur hy-men c'est l'heu - - - re,
T
FF
De leur hy-men c'est l'heu - - - re,
B
FE
De leur hy-men c'est l'heu - - - re,
8va
FF


S
c'est l'heure, c'est l'heu-re so - len - nel - - - - - le, de leur hy - men c'est l'heure solen-
A
c'est l'heure, c'est l'heu-re so - len - nel - - - - - le, de leur hy - men c'est l'heure solen-
T
c'est l'heure, c'est l'heu-re so - len - nel - - - - - le, de leur hy - men c'est l'heure solen-
B
c'est l'heure, c'est l'heu-re so - len - nel - - - - - le, de leur hy - men c'est l'heure solen-
S
- nel - - - - - le! Ve - nez, sur la ter - re nou-vel-le, Ve - nez
A
- nel - - - - le! Ve - nez, sur la ter - re nou-vel-le, Ve - nez
T
- nel - - - - le! Ve - nez, sur la ter - re nou - vel - le,
B
- nel - - - - le! Ve - nez, sur la ter-re nou-vel - le, Ve- nez



Procedes TANTENSTEIN.

Il ne nous reste plus qu'à donner un souvenir sympathique aux interprètes de cette œuvre, dont les quelques taches sont effacées par les plus lumineuses inspirations.

Warot a dit le récit en musicien parfait, qui comprend et sait interpréter les grandes beautés de l'art. Mme Sasse a mis plus que sa magnifique voix au service du *Chant de l'Humanité*, elle y a mis son cœur. Elle a été parfois sublime dans ce chant de reconnaissance passionnée qui s'élève à l'esprit comme une apothéose. Faure, dans l'air de Prométhée, a déployé cette grande richesse de style, avec cette ardeur et cette conviction de l'artiste noblement ému, toujours sûr de lui-même. L'orchestre et les chœurs dirigés par le compositeur auraient eu besoin d'une ou de deux répétitions encore. Peut-être ne pouvait-on mieux faire avec les 2,500 francs de la Commission impériale et les trois ou quatre mille francs ajoutés par le lauréat. Cette somme a été perdue pour lui; mais il faut, à ce qu'il paraît, que les compositeurs apprennent en toute occasion à payer leur gloire.

LES DROITS D'AUTEUR ET LA COMMISSION IMPÉRIALE.

Terminons cette section sur l'exécution musicale, en constatant un fait qui a son importance au point de vue du droit des hommes de lettres, des compositeurs et des éditeurs de musique.

La Commission impériale, qui avait d'abord refusé de payer à la Société des écrivains, compositeurs et éditeurs de musique, les redevances dues par ses concerts, n'a pas attendu la décision des tribunaux pour solder ce qu'elle devait. La décision de la justice ne pouvait d'ailleurs présenter aucun doute. La Commission impériale, un moment indécise sur le droit des réclamants, a reconnu ce droit et s'est exécutée de bonne grâce en versant dans la caisse de cette Société les sommes intégrales réclamées par son syndicat.

Le droit de la propriété intellectuelle est aujourd'hui consacré, et il est monstrueux qu'il ait pu être pendant si longtemps méconnu. Vivre de son talent, de sa pensée, de ses inventions, quoi de plus noble et de plus juste aussi? C'est un titre, pour celui qui écrit ces lignes, titre qu'il revendique hautement, d'avoir, avec M. Henrich, posé les bases de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, en collaborant à la rédaction de ses premiers statuts. C'était en 1849, M. Henrich, que je connaissais à peine, vint me trouver chez moi, et me parla de la création de cette Société. J'en approuvai l'esprit, et, après

une douzaine de séances consacrées à en élaborer les statuts, il n'y eut plus qu'à réaliser notre plan. C'est ce que fit M. Henrich, vaillamment aidé en cette circonstance par quelques auteurs dramatiques et quelques compositeurs plus particulièrement intéressés à la perception des droits d'auteur dans les cafés chantants et les bals publics. Cette Société est aujourd'hui en grande prospérité [1], et elle a largement contribué à faire respecter un droit respectable entre tous, mais généralement violé avant sa fondation.

1. Voici un document intéressant à plusieurs titres, et qui prouve plus que tous les discours qu'on pourrait faire, la prospérité sans cesse croissante de cette Société. C'est le chiffre de ses recettes pour l'année 1866-67 :

	Pour Paris.	Pour les départements et la banlieue.
Pendant le 1er trimestre. . . .	Fr. 24,589 77	Fr. 44,520 41
— 2e trimestre. . . .	19,131 28	49,024 93
— 3e trimestre. . . .	22,575 56	39,563 92
— 4e trimestre. . . .	24,193 32	71,176 30
	Fr. 90,489 98	Fr. 204,285 56

En résumé, les recettes ci-dessus détaillées se sont élevées, tant pour Paris que pour les départements et la banlieue, à un total de.	Fr. 294,775 49
Mais comme les mêmes produits n'avaient atteint pendant l'année sociale précédente 1865-66 que le chiffre de.	246,209 51
il y a lieu de constater en faveur de celle qui vient de s'écouler une différence en augmentation de.	Fr. 48,565 98

Savoir :

Sur les recettes de Paris.	Fr. 18,626 62
Sur celles des départements et de la banlieue. . . .	29,939 36
Total égal à l'augmentation ci-dessus.	Fr. 48,565 98

Bilan de la Société tel qu'il a été arrêté au 15 mars 1867 :

ACTIF.

	Fr. c.
En caisse.	13,839 16
Au Comptoir d'escompte.	97,815 45
En Obligations de chemins de fer.	38,800 05
En objets de mobilier.	2,778 75
En jetons de présence.	10 »
	153,244 41

PASSIF.

Compte des Sociétaires.	130,217 93
Compte de la caisse sociale.	16,887 15
Caisse du fonds de secours.	2,139 33
	153,244 41

ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE.

LE CONSERVATOIRE TEL QU'IL EST. — EXAMEN DES MÉTHODES, TABLEAUX, APPAREILS MÉCANIQUES, LIVRES D'HISTOIRE ET DE LITTÉRATURE MUSICALE, RECUEILS, JOURNAUX SPÉCIAUX, BANNIÈRES ORPHÉONIQUES, ETC. — COUP D'ŒIL HISTORIQUE SUR L'IMPRESSION DE LA MUSIQUE. — LES PUBLICATIONS MUSICALES CHEZ LES DIFFÉRENTS PEUPLES DU MONDE. — LE COMMERCE DE MUSIQUE ET LES PROGRÈS DE L'ART. — LES BIBLIOTHÈQUES MUSICALES FRANÇAISES DE LA CLASSE 10.

LE CONSERVATOIRE DE PARIS TEL QU'IL EST.

Avant d'aborder le sujet, si vaste et si intéressant, de l'enseignement de la musique par l'examen des méthodes et des appareils, dont le plus grand nombre s'est trouvé compris dans la classe 89 du groupe X, nous n'avons pas cru nous écarter de notre sujet et nous avons cru le compléter au contraire, en offrant ici le tableau exact du Conservatoire de Paris, qui passe à juste titre pour la première école de musique du monde, autant par l'excellence des méthodes qu'on y a toujours suivies que par le mérite de ses professeurs et le nombre considérable de musiciens qu'elle a formés.

Peu de personnes se font une idée exacte de cet établissement célèbre, et les règlements qui le régissent sont pour ainsi dire entièrement inconnus, non-seulement du public, mais de la grande majorité des artistes. Cependant chacun se croit le droit d'attaquer le Conservatoire, qu'il est devenu de mode de railler agréablement, au moins une fois l'an, dans le moment des concours.

Un des plus beaux esprits de notre siècle, un des princes de la parole, un homme considérable par son caractère, M. Jules Favre, n'a pas su résister à l'entraînement de cette sorte de manie, et c'est du haut de la tribune, dans une séance du Corps législatif, qui restera mémorable pour le monde musical [1], qu'il n'a pas craint de porter, contre

1. 20 juillet 1868.

l'enseignement du Conservatoire, les appréciations les moins fondées et les plus naïves.

Dans cette même séance, M. Guéroult s'est joint à l'illustre orateur, pour présenter quelques observations dictées, il est vrai, par un bon sentiment en faveur de l'art et des artistes, mais faites sans la maturité de réflexion qu'on voudrait toujours trouver, quoi qu'ils fassent et quoi qu'ils disent, chez des hommes aussi éminents que ces deux honorables députés.

Est-il rien de plus pénible que de voir mettre légèrement au profit de l'erreur et d'intérêts particuliers, indignes d'un sérieux patronage, les dons de l'éloquence et la bonne foi surprise?

Je sais très-bien que de telles escarmouches oratoires ne sont pas de nature à entamer la vérité, qui ne serait pas la vérité si elle pouvait être si facilement entamée. Mais quelle nécessité de si bien parler pour ne rien dire, ou, qui pis est, pour dire des... naïvetés?

Devant ces sorties téméraires sur le terrain de la spécialité, qu'on pourrait appeler les jeux de l'éloquence et du hasard, les hommes spéciaux restent calmes et muets, sans crainte comme sans dédain. Ils se contentent de sourire, mais leur sourire vaut tout un long poëme; il signifie : Allons, allons, je vois qu'on peut être un illustre orateur, un grand citoyen, un académicien très-recommandable, un savant légiste en même temps qu'un profond ignorant de certaines choses spéciales qu'on croit savoir et sur lesquelles on discute solennellement de manière à mériter le bonnet d'âne.

Certes, personne plus que moi n'aime, n'estime hautement et n'admire M. Jules Favre; mais je suis musicien, mais j'ai fait de la musique l'occupation d'une partie de ma vie; mais je suis élève de ce même Conservatoire de musique dont il a été parlé au Corps législatif avec tant de légèreté, et je n'ai pu m'empêcher de sourire, je l'avoue, en lisant dans *le Moniteur* ce passage dont se réjouirait un musicien de huit ans :

« Des savants ont dans ces derniers temps inventé des méthodes « pour rendre facile la composition; j'ai été moi-même témoin de résul- « tats concluants : des personnes dénuées de toute notion de musique « sont parvenues, au bout de quinze jours, à composer des airs. » (Mouvement divers.)

Après cette citation véritablement phénoménale, je ne sais comment concilier les observations critiques qu'elle commande dans l'intérêt de l'art, de notre première école de musique, des méthodes qu'on y suit,

des dignes professeurs qui les ont adoptées et des élèves qui s'y soumettent, avec le respect sincère et profond que je dois à l'honorable député. Ce qu'il a dit sur cette méthode, ou plutôt sur cette machine à fabriquer des airs de musique à l'usage de gens dénués de toute notion de musique et après un apprentissage de deux semaines, est tout simplement un enfantillage de la plus réjouissante espèce. Je crois connaître le procédé dont il est question, et je lui préfère un loto d'invention allemande, au moyen duquel il n'est même pas besoin de quinze jours d'exercice pour composer des airs. Comment un esprit aussi éminent que M. Jules Favre a-t-il pu un seul instant être la dupe d'une semblable illusion? Qu'aurait-il pensé si un député, compositeur de musique, parlant de nos écoles de droit, sans être ni avocat, ni orateur, avait fait retentir la Chambre des députés des paroles suivantes :

« Des savants ont dans ces derniers temps inventé des méthodes pour « rendre facile l'éloquence; j'ai été moi-même témoin de résultats « concluants : des personnes dénuées de toute notion de grammaire « sont parvenues, au bout de quinze jours, à composer des discours. » (Mouvements divers.)

M. Jules Favre se serait moqué du compositeur de musique faisant à son insu la plus insensée des réclames en faveur de l'inventeur de l'éloquence apprise en quinze jours, et mise à la portée des bègues et des porteurs d'eau les moins lettrés.

Eh bien! il n'est pas plus aisé de faire un beau thème qu'un bon discours; et quant aux airs puérils, ridicules, niais comme en peuvent produire, par un procédé quelconque, des ignorants en musique, ils ne méritent, pas plus que les discours du même genre, qu'on cherche à en propager le nombre en recommandant les méthodes qui en donnent la clef.

On fera toujours assez de mauvaise musique et de discours nuls, et le Conservatoire n'a pas pour mission d'encourager les vanités stériles.

Son but est bien moins de fournir régulièrement de nombreux musiciens de pacotille, que de diriger les élèves doués de sérieuses dispositions, dans la voie régulière, austère même de l'art, qui n'est jamais une voie facile et prompte à parcourir.

Il faut laisser aux amateurs, hommes du monde, le privilége de composer des airs de musique après quinze jours de leçons.

Le Conservatoire, lui, s'estimera toujours heureux de former des

compositeurs dignes de ce nom, en dix ans d'un travail assidu et même opiniâtre.

Les méthodes dont il fait usage ont été écrites laborieusement, longuement, par des maîtres illustres dont s'honore l'art musical tout entier, à l'usage d'élèves qui aspirent à devenir des maîtres à leur tour

Le Conservatoire, son nom l'indique, a été institué pour perpétuer les grandes traditions de l'art, les principes sévères sur lesquels il se fonde; c'est à continuer de mériter ce titre qu'il doit s'attacher, et non point à servir de théâtre aux expériences de tous les inventeurs de méthodes qu'il suffit d'acheter pour qu'elles vous rendent savants à l'instant même.

Il est bon qu'il y ait un asile réservé à la science honnête et que ne puissent violer les vendeurs d'orviétan musical, si nombreux par ces temps faciles et rapides où on n'a pas toujours le loisir de reconnaître les talents véritables des faux talents, où tout au plus on a celui d'accorder une oreille complaisante à ceux qui s'en vont proclamant jusque par-dessus les toits des députés leur inimitable mérite.

Assez d'impudence comme cela. Que ceux qui se disent supérieurs à Cherubini, à Méhul, à Gossec et à tous les autres collaborateurs des méthodes écrites pour l'enseignement au Conservatoire, aient au moins la pudeur de choisir leur dupes, et qu'ils n'exposent pas au ridicule des hommes qu'entourent l'admiration et le respect universels.

Mais c'est catégoriquement et directement que je dois ici répondre à certaines des allégations de MM. Jules Favre et Guéroult, moins encore pour combattre les prétentions audacieuses des singuliers pédagogues dont ils se sont faits si regrettablement l'écho, que pour les éclairer eux-mêmes.

« Le Conservatoire, a dit M. Jules Favre, est inscrit dans le budget du ministre de la maison de l'Empereur pour la somme de 222,000 fr. Je suis loin de critiquer ce chiffre; mais il est impossible que vous n'ayez pas été assaillis comme moi par des plaintes sur les méthodes arriérées, s'il faut en croire des juges compétents, qui sont professées dans cet établissement. Ce que tout le monde sait, c'est que la France n'est point, sous ce rapport, au niveau de quelques-unes des nations voisines. »

C'est une erreur. Le Conservatoire n'a jamais cessé de fournir des

élèves qui se sont distingués dans toutes les branches de l'art. Le tableau scrupuleusement exact de cette école, que nous allons placer sous les yeux du lecteur, me paraît la réponse la plus victorieuse qu'on puisse faire aux ennemis de son organisation.

« Et cependant, continue l'illustre député académicien, depuis quelques années, de grands progrès ont été faits, et j'en éprouve la satisfaction la plus vive, car il n'est pas d'art mieux fait pour élever les âmes, pour détourner le peuple des plaisirs grossiers. » (Très-bien !)

De grands progrès ont été faits dans l'éducation du peuple français, cela est incontestable, et il n'est pas moins vrai, nous l'avons dit, — d'autres l'avaient dit avant nous, — que de tous les arts, la musique, par son caractère essentiellement sociable autant que par les sentiments qu'elle fait naître, a rendu et rendra d'éminents services sous le rapport du progrès des mœurs ; mais les difficultés de l'enseignement restent ce qu'elles étaient au temps de Cherubini, à très-peu de chose près. Les efforts des didacticiens ont pu, par l'exposé théorique surtout, aplanir les aspérités de la route, ils n'ont point supprimé la route même : c'est-à-dire ils n'ont pas fait l'impossible.

« On lui reproche (au Conservatoire) d'abord de repousser beaucoup trop l'enseignement de la composition. A entendre certaines personnes, l'art de la composition ne saurait être enseigné qu'à des esprits éminents et privilégiés. Rien de plus inexact cependant. Le Conservatoire semble s'inspirer de cette fausse idée. Les deux enseignements de l'exécution et de la composition sont séparés dans cette école, et sur six cents élèves, quatre-vingts seulement sont admis au cours de composition. »

Il y a ici presque autant d'erreurs que de mots. Qui donc a pu se plaindre qu'on repoussât beaucoup trop l'enseignement de la composition au Conservatoire ? Personne n'a jamais repoussé cet enseignement, qui est accessible à l'égal de tous les autres, avec la même facilité, la même libéralité : car notre école nationale de musique n'est point exclusive, et elle ouvre gratuitement ses portes aux étrangers comme aux Français. Si beaucoup d'élèves des classes de chant et d'instrument refusent de suivre les classes d'harmonie (Me Jules Favre confond l'harmonie avec la composition), c'est qu'ils veulent consacrer tout leur temps au chant ou à leur instrument.

Les classes d'instruments sont, au Conservatoire, comme les cours

professionnels dans les lycées : les élèves des cours professionnels s'y dispensent de suivre l'enseignement universitaire, comme les élèves des classes instrumentales se privent généralement au Conservatoire, des leçons d'harmonie et de composition. Pourtant il n'est pas rare de voir des élèves appartenant aux classes spéciales d'instruments, suivre en même temps les cours d'harmonie, même de contre-point et fugue, et en sortir avec un prix.

« D'excellentes méthodes pour simplifier les études ont été proposées ; malheureusement l'esprit de routine a prévalu, etc., etc. »

Il faut aux bonnes études la collaboration du temps, et les méthodes sont plus faites pour nous enseigner ce qu'il faut éviter que ce qu'il faut faire. Qui mieux que M. Jules Favre a pu apprendre à connaître cette vérité ? A près de quatre-vingts ans, Cherubini écrivait régulièrement des leçons de contre-point. Il avait, disait-il, peur de l'oublier ! Est-ce qu'on peut trouver des méthodes pour dispenser du travail dans un art de cette difficulté.

De son côté, M. Guéroult trouve, et nous sommes de son avis, qu'une subvention de 222,000 francs est insuffisante pour permettre au Conservatoire de rendre tous les services qu'il pourrait rendre. Mais nous cessons de penser comme l'honorable député, lorsqu'il met l'enseignement du chant au Conservatoire au-dessous de l'enseignement similaire dans les autres pays. Avant nous, Mendelssohn avait reconnu, pendant son séjour en Italie, que l'art du chant y était en décadence ; et ce n'est ni en Allemagne, ni en Belgique, ni en Espagne, ni ailleurs, qu'on forme de meilleurs artistes lyriques et en plus grand nombre qu'à Paris.

Depuis qu'elles ont été publiées, les méthodes du Conservatoire n'ont cessé de jouir partout, en France comme à l'étranger, de l'estime des connaisseurs véritables, et un fait va nous dire le cas que faisait Beethoven de la méthode de chant expressément écrite pour les études dans notre école nationale de musique par Cherubini, Méhul, Gossec, Garat, Plantade, Langlé, Richer et Guichard, avec la collaboration de Guinguené, de l'Institut, et du professeur Mengozzi.

C'était en 1805. Cherubini faisait représenter à Vienne son *Porteur d'eau*, et achevait d'écrire sa *Faniska*. Il entendit *Fidelio*, de Beethoven, et il se permit de donner à l'auteur quelques conseils sur l'art d'écrire pour les voix. Le grand maître italien s'autorisait de dix années de plus d'expérience sur l'illustre maître allemand.

Cherubini fit venir de Paris, pour ce dernier, la méthode de chant du Conservatoire.

Que fit Beethoven ? Dédaigna-t-il ce cadeau, qu'un compositeur vulgaire eût peut-être considéré comme une impertinence ? Non. Beethoven l'accepta avec intérêt, et il garda ce beau livre dans sa bibliothèque jusqu'à son dernier jour, à côté de la traduction allemande qu'en avaient fait faire les célèbres éditeurs Breitkopf et Haertel.

« On doit regretter, dit Mme Audley, dans les études qu'elle a publiées sur l'immortel symphoniste, que Beethoven ne se soit pas livré à une étude plus approfondie de cette partie de son art, et qu'il n'ait pas eu plus d'égards aux observations des chanteurs dont ni les réclamations timides ni les emportements violents ne purent jamais rien obtenir de lui. »

Mais revenons aux observations de M. Guéroult faites au Corps législatif.

Ne se trompe-t-il pas encore, lorsqu'il attribue l'élévation des appointements exigés par les chanteurs au nombre relativement restreint des élèves qui, en sortant des classes de chant du Conservatoire, peuvent figurer avec honneur sur une scène lyrique? La cause de cette exagération d'appointements tient à ce que la nature est avare de belles voix, et que le goût de l'opéra s'étant répandu dans les quatre parties du monde depuis un demi-siècle avec une passion qui va toujours croissant, les voix sont recherchées partout, et nécessairement payées plus cher qu'autrefois. On chantait mieux, il est vrai, jadis qu'aujourd'hui, parce qu'on avait moins besoin de toutes les voix, et que les chanteurs, trouvant plus difficilement à s'employer quand ils n'avaient qu'un bel organe, il leur fallait nécessairement y ajouter le talent. Aujourd'hui, on est moins exigeant. Il y a disette de voix, et on les sert au public à moitié instruites, comme en temps de famine on livre le pain à moitié cuit. Si le Conservatoire se montrait par trop sévère envers ses chanteurs, en les condamnant à rester sur les bancs de l'école six et huit ans, comme on faisait dans les conservatoires d'Italie autrefois, notre école de musique courrait risque de manquer d'élèves. Et, en somme, ce serait l'art et le public qui y perdraient : car les leçons de chant qu'on reçoit au Conservatoire sont certainement de bonnes leçons.

Tout n'est pas parfait à notre école nationale de musique et de déclamation. Dans le tableau que nous allons placer sous les yeux du lecteur, nous n'avons pas cherché à déguiser les imperfections de détail qu'on peut justement lui reprocher ; mais il faudrait se refuser à l'évidence ou avoir inventé l'art de composer de la musique en quinze jours (les

leçons se payent d'avance) pour nier la supériorité relative de notre Conservatoire, sous le double rapport des méthodes qu'on y suit et des artistes qui y professent.

Le Conservatoire de Paris compte, dans le moment où nous écrivons ces lignes, 934 élèves ainsi divisés :

Classe des hommes, 320.

Classe des femmes, 288.

Élèves auditeurs, 114.

Élèves du cours d'orphéon fait par M. Batiste, 188 [1].

Tous les élèves du Conservatoire reçoivent gratuitement l'instruction musicale ou dramatique, dans quatre-vingt-deux classes, dirigées par soixante-dix-neuf professeurs titulaires, agrégés ou répétiteurs.

Il y a, en outre, au Conservatoire, un pensionnat de dix élèves hommes, spécialement destinés aux études lyriques.

Comme on le voit, les hommes l'emportent en nombre de beaucoup sur les femmes, même en exceptant le cours de M. Batiste.

L'enseignement au Conservatoire est ainsi divisé :

1° Étude du solfége, étude du clavier, étude des rôles, constituant l'enseignement élémentaire ;

2° Étude du chant ;

3° Étude de la déclamation lyrique ;

4° Étude du piano et de la harpe ;

5° Étude des instruments à archet ;

6° Étude des instruments à vent ;

7° Étude de l'harmonie, du contre-point et de la fugue, de la composition idéale et de l'orgue, qui n'est guère, au Conservatoire, que l'étude du contre-point, de la fugue et de la composition idéale improvisés ;

8° Étude de la déclamation dramatique ou déclamation spéciale.

L'enseignement du solfége a deux degrés : le solfége collectif et le solfége individuel.

Il y a deux classes de solfége collectif ; l'une des classes est faite par deux professeurs titulaires, MM. Batiste et Lebel.

Le nombre des élèves pour ces deux classes est illimité. Présentement quarante-cinq élèves y prennent part.

Il y a quatorze classes de solfége individuel ; chacune de ces classes peut admettre douze élèves. Elles sont faites, pour les hommes, par

1. Ce cours a pour objet l'enseignement simultané et populaire du chant, d'un degré supérieur à celui des écoles communales. Les adultes hommes y sont seuls admis.

deux professeurs titulaires : MM. Tariot et Henri Duvernoy; par deux professeurs agrégés : MM. Alkan et Durand, et par trois répétiteurs : MM. Gillet, Danhauser et Émile Decombes.

Deux professeurs agrégés (dames) et cinq répétiteurs tiennent les classes de femmes; ce sont : Mlles Mercié-Porte et Maucorps-Delsuc (agrégés), Mmes Hersant, Doumic, Barles, Tarpet et Roulle (répétiteurs).

La durée des cours de solfége collectif est fixée par le règlement à une année; celle des cours de solfége individuel, à deux années, sauf les exceptions dont le comité d'enseignement est juge. Ces exceptions sont nombreuses, et la règle n'est pour ainsi dire plus observée à cet égard.

L'étude du clavier forme cinq classes : deux de ces classes sont destinées aux hommes; les trois autres aux femmes. Les deux classes d'hommes sont faites par un professeur agrégé et un répétiteur, MM. Croharé et Anthiome. Les trois classes de femmes sont dirigées par deux professeurs agrégés et un répétiteur : Mmes Jousselin et Rety (agrégés), Philippon, (répétiteur).

Le chant est enseigné au Conservatoire dans huit classes, tenues toutes par des professeurs titulaires. Ces professeurs sont : MM. Révial, Bataille, Masset, Laget, Grosset, Vautherot, Delle-Sedie et Saint-Yves Bax.

Le maximum des élèves de chant admis dans chaque classe est de huit, sauf les cas exceptionnels : car les chanteurs sont toujours les bienvenus au Conservatoire, quand ils y apportent une jolie voix et quelque intelligence.

Outre ces différentes classes de chant, il existe une classe tenue par M. Pasdeloup, spécialement destinée à l'exécution des morceaux d'ensemble pour les chanteurs des deux sexes. D'après les règlements, les élèves des classes de composition sont tenus d'y assister ; mais je ne suis pas bien sûr qu'ils y assistent régulièrement tous.

La déclamation lyrique fournit quatre classes à notre école nationale de musique :

Deux pour l'opéra sérieux, autrement dit pour le grand opéra, dirigées par MM. Levasseur et Charles Duvernoy, professeurs titulaires ; deux pour l'opéra comique, tenues par MM. Mocker et Couderc, professeurs titulaires, aussi.

Il y a, en outre, une classe de *maintien théâtral*, tenue par M. Élie,

professeur titulaire pour tous les élèves qui se destinent au théâtre, soit dramatique, soit lyrique. Cette classe, qui rend de très-bons services, a remplacé la *classe de danse* créée d'abord, et qui, je crois, n'a jamais été mise en pratique.

Enfin, pour compléter l'éducation théâtrale, il existe à notre école nationale de musique et de déclamation, une classe d'*étude des rôles*, par M. Henri Potier, professeur titulaire.

Il y a cinq classes de piano, dont deux pour les hommes, dirigées par des professeurs titulaires : MM. Marmontal et Georges Mathias ; trois pour les femmes, tenues par trois professeurs titulaires aussi : MM. Henri Herz, Lecouppey et Mme Farrenc.

Chaque classe de piano comporte huit élèves au plus et deux élèves auditeurs.

La classe de harpe est faite par M. Théodore Labarre.

Le violon se divise en quatre classes, sous la direction de MM. Alard, Massart, Charles Dancla et Sauzay.

Le violoncelle est enseigné dans deux classes, par MM. Franchonne et Chevillard.

La contre-basse a pour professeur titulaire M. Labro.

Toutes ces classes admettent huit élèves chacune, avec deux élèves auditeurs.

Les instruments à vent sont classés de la manière suivante :

Une classe de flûte, tenue par M. Dorus;

Une classe de hautbois, par M. Colin ;

Une classe de clarinette, par M. Klosé;

Une classe de cor ordinaire, par M. Mohr ;

Une classe de basson, par M. Cokken ;

Une classe de trompette, par M. Dauverné aîné ;

Une classe de trombone, par M. Dieppo.

A ces classes, il faut joindre celles des élèves militaires, qui sont aujourd'hui annexées au Conservatoire.

Il y a, pour les élèves militaires, une classe de cornet à six pistons indépendants, dirigée par M. Forestier ;

Une classe de saxophone (pour la famille entière de cet instrument), est professée par M. Adolphe Sax, l'inventeur du saxophone ;

Et une classe de saxhorn, faite par M. Arban.

Les élèves militaires jouissent en outre, au Conservatoire, de deux cours de solfége, faits par MM. Napoléon Alkan et Émile Durand, et de

deux classes d'harmonie et de composition, dirigées par MM. François Bazin et Émile Jonas.

Toutes ces classes, civiles ou militaires, sont faites par des professeurs titulaires ; elles comportent huit élèves au plus et deux élèves auditeurs.

Mais il est rare que la classe de basson et les classes de cor soient complètes. La classe de basson, par exemple, ne compte en ce moment que quatre élèves.

La classe de harpe est aussi très-souvent pauvre d'élèves, malgré tout le talent et le zèle du professeur qui la dirige, et les efforts du directeur du Conservatoire pour encourager l'étude de cet instrument, si éminemment utile dans les orchestres, et qu'on délaisse à tort.

Il existe, en outre, au Conservatoire une classe d'ensemble instrumental, avec des programmes combinés de manière à ce que les élèves des classes de piano, de harpe, d'instruments à archet et à vent y participent également. M. Baillot est le professeur titulaire de cette classe.

L'harmonie est enseignée dans six classes : deux de ces classes ont pour unique objet l'harmonie écrite. Elles sont faites pour les hommes exclusivement, et tenues par des professeurs titulaires : MM. Antony Elwart et Savard. Ces classes comportent chacune, au plus, douze élèves et quatre auditeurs, ou plutôt quatre *voyants* : car les leçons d'harmonie écrite se voient et ne s'exécutent point, ou s'exécutent rarement au piano. Deux autres classes, créées pour les hommes, ont pour objet, avec l'harmonie écrite, l'accompagnement au piano de la grande partition d'orchestre. Le professeur titulaire de l'une de ces classes est M. François Bazin ; l'autre est dirigée par M. Duprato, professeur agrégé.

Comme dans les classes précédentes, huit élèves au plus et quatre élèves auditeurs sont admis au cours d'harmonie et d'accompagnement.

Deux autres classes d'harmonie écrite et d'accompagnement sont réservées aux femmes, ayant le même nombre d'élèves et d'auditeurs. L'une de ces deux classes est faite par un professeur titulaire, M. Eugène Gautier ; l'autre par un professeur agrégé, Mme Dufresne.

Les cours d'harmonie simple et les cours d'harmonie et d'accompagnement doivent durer, pour chaque élève, trois ans au plus.

La classe d'orgue est tenue par un professeur titulaire, M. Benoist. Cette classe admet douze élèves et deux auditeurs.

Après les études d'harmonie, les élèves passent dans les classes de haute composition. Ces classes, au nombre de quatre, sont professées par MM. Carafa, Ambroise Thomas, Henri Reber et Victor Massé.

Dans ces classes, les élèves, au nombre de douze et de quatre auditeurs pour chacune d'elles, divisent leurs études en deux catégories : le contre-point et la fugue, et la composition idéale.

L'enseignement est réglé, au Conservatoire, par le directeur, conformément aux délibérations des comités des études musicales et dramatiques.

Le comité des études musicales est composé de douze membres, dont neuf, y compris le directeur et le commissaire du gouvernement, appartiennent au Conservatoire; les trois autres membres sont choisis parmi les personnes étrangères à l'école, par le ministre, et, sur la proposition du directeur, dans les diverses spécialités de l'enseignement.

L'étude de la déclamation spéciale comprend quatre classes, dirigées par des professeurs titulaires, qui sont actuellement MM. Beauvallet, Régnier, Monrose et Bressant, sociétaires du Théâtre-Français. Chaque professeur de déclamation dramatique fait deux cours par semaine ; tous les élèves de déclamation sont tenus d'assister aux leçons de chaque professeur.

Les professeurs de musique, titulaires ou agrégés, sont obligés de donner trois leçons, de deux heures chacune, par semaine.

A côté de ces deux catégories de professeurs, il y a au Conservatoire, comme nous l'avons dit plus haut, des répétiteurs nommés par le directeur, sur la proposition des professeurs auxquels ils doivent être attachés. Ces répétiteurs sont chargés, sous la direction des titulaires, de donner l'enseignement préparatoire aux élèves admis dans les classes; ils n'ont que des fonctions temporaires, dont le terme, d'après le règlement toujours soumis aux exceptions, ne doit pas dépasser trois années.

N'oublions pas de dire que le comité des études dramatiques se compose du directeur, du commissaire du gouvernement, des professeurs des classes de déclamation, et de trois membres étrangers à l'établissement. Les commissaires du gouvernement près le Théâtre-Français et l'Odéon doivent également assister aux séances du comité des études.

Enfin, il y a au Conservatoire un professeur d'escrime pour les élèves

des deux sexes qui se destinent au théâtre. Ce professeur est M. Jacob, et il a le titre de professeur titulaire.

Pourquoi a-t-on supprimé le professeur de grammaire qui, jadis, était attaché à notre école de musique et de déclamation? Il nous serait impossible d'en pénétrer la raison : car, si nous comprenons tous les services que peuvent rendre à beaucoup de jeunes artistes l'étude de la grammaire française, nous ne connaissons aucun des inconvénients qui ont pu entraîner sa suppression au Conservatoire.

L'ignorance de certains artistes en dehors de leur art est vraiment déplorable. Nous pourrions citer des exécutants célèbres, des chanteurs aux appointements de Nabab, qui n'ont lu ni Racine, ni Corneille, ni Voltaire, ni Rousseau, et ne savent des journaux que les éloges qu'ils y ont vu de leur glorieuse personne. Ces braves fils de la muse déploient trop souvent contre l'orthographe un dédain par trop systématique, que rien ne justifie.

Avec le directeur du Conservatoire, que tout le monde sait être notre savant, aimable et toujours jeune compositeur, M. Auber, et l'administrateur, M. de Lassabathie, l'administration de l'école se compose :

1° D'un secrétaire attaché à la direction de l'école, M. de Beauchesne ;

2° D'un agent comptable chargé de la caisse et de la comptabilité, M. Rety ;

3° D'un surveillant des classes, M. Ferrière ;

4° D'un conservateur de la bibliothèque, M. Berlioz, membre de l'Institut ;

5° D'un préposé à la bibliothèque, M. Leroy.

La bibliothèque du Conservatoire, composée d'œuvres de musique et de livres relatifs à l'art musical et à l'art dramatique, n'est pas seulement créée à l'usage des élèves de cet établissement ; elle est entièrement publique. Si elle n'est pas encore aussi riche qu'on le désirerait et qu'on serait peut-être en droit de l'exiger, il faut reconnaître qu'elle s'augmente incessamment par le dépôt des ouvrages nouveaux, en vertu de l'ordonnance du 29 mars 1834. Quelquefois aussi, mais trop rarement, elle agrandit son catalogue par des acquisitions pour lesquelles un crédit, hélas ! bien chétif, lui est alloué. Telle qu'elle est, il est juste de reconnaître qu'il existe peu de bibliothèques spéciales qui lui soient supérieures. Les services qu'elle n'a cessé de rendre aux élèves de l'école et au public sont extrêmement précieux.

Un musée d'instruments manquait au Conservatoire ; le gouverne-

ment a fait, depuis quelques années, l'acquisition du musée particulier de M. Clapisson. Ce musée, curieux et utile à étudier, a été transporté dans cet établissement et peut être visité par le public. M. Clapisson en avait été nommé conservateur. Depuis la mort de cet artiste si estimable à tant de titres, M. Berlioz l'a en quelque sorte remplacé avec le titre de conservateur.

Nous avons dit plus haut qu'il y avait au Conservatoire un pensionnat de dix élèves hommes, spécialement destiné aux études lyriques. Autrefois il existait un pensionnat pour les femmes destinées aussi spécialement aux études lyriques; mais on a reconnu l'inconvénient de ces deux pensionnats dans un même établissement, et les jeunes filles ont été sacrifiées. Pour être juste envers les femmes pensionnaires exclues de l'école, il a été créé un nombre égal de pensions à 800 fr. chacune, attribuées à celles qui ont besoin d'être secourues. Malheureusement le crédit du Conservatoire (crédit beaucoup trop restreint, MM. Jules Favre et Guéroult ont eu bien raison de le dire, pour les services que cet établissement rend au pays) ne permet pas toujours d'accomplir ces libéralités. Peu de pensions sont servies par l'école,— peut-être même n'en sert-on aucune, — aux élèves femmes qui se destinent à la carrière théâtrale lyrique, et dont les ressources sont si souvent insuffisantes.

Il n'en est pas de même des huit pensions de 600 et de 400 francs, attribuées par le règlement aux élèves des deux sexes qui suivent les classes de déclamation spéciale. Celles-là sont servies ponctuellement.

En attendant que le Conservatoire de musique soit assez riche pour se montrer équitable envers toutes les élèves, les hommes jouissent, par l'admission au pensionnat, d'un privilége important. En effet, les élèves admis au pensionnat sont nourris, habillés et entretenus aux frais de l'État. C'est tout ce qu'il faut quand on ne veut que s'instruire dans son art, et qu'on a d'ailleurs gratuitement les professeurs.

Tout élève admis au pensionnat, ou à qui une pension est accordée, contracte, par ce fait seul, l'engagement de débuter, à l'expiration de ses études, sur un des théâtres subventionnés par l'État. Cette obligation lui constitue comme compensation un droit au début sur ces mêmes théâtres.

Le pensionnat est placé sous la surveillance d'un chef, qui est aujourd'hui M. Charles Duvernoy.

Il y a dans les dispositions prises à l'égard du Conservatoire une clause assez curieuse, et qui aurait grandement besoin d'être abrogée en droit

comme elle l'est en fait. Il y est dit que si l'administration juge à propos de faire venir des départements un chanteur aspirant au pensionnat, il lui sera accordé *quinze centimes par kilomètre* pour frais de route jusqu'à Paris, et *deux francs cinquante centimes* par jour à Paris, à compter du jour d'arrivée jusqu'à celui du départ, s'il n'a pas été admis ; dans ce dernier cas, il reçoit la même indemnité de quinze centimes par kilomètre pour le retour.

Soixante centimes par lieue, ce n'est guère pour des hommes qui se sentent, d'ordinaire, cent mille francs dans le gosier.

Voici la teneur de l'obligation toujours en vigueur, contractée par les élèves du pensionnat à qui une pension est accordée. Nous la reproduisons ici parce qu'elle est intéressante et très-peu connue du public.

ENGAGEMENT D'ÉLÈVE AU CONSERVATOIRE.

« Je soussigné, après avoir été entendu par le comité des études qui a émis un avis favorable à mon admission comme élève;

« Après avoir pris connaissance des articles des règlements qui concernent les élèves et de l'arrêté de Son Excellence M. le Ministre d'État, en date du 6 octobre 1855, relatif aux engagements des élèves du Conservatoire avec les directeurs des théâtres impériaux;

« M'engage, en reconnaissance des soins, frais et dépenses que nécessite mon instruction :

« 1° A me conformer rigoureusement à toutes clauses et conditions du règlement actuel et de tous ceux à intervenir;

« 2° A me tenir, après l'achèvement de mes études, pendant les deux mois qui suivront la clôture des cours, à la disposition de Son Excellence M. le Ministre d'État, et à contracter, d'après ses ordres et sur l'avis du directeur du Conservatoire, un engagement de trois années pour l'emploi qui me sera désigné, avec le directeur de l'un des théâtres impériaux, aux conditions suivantes :

NOMBRE D'ANNÉES.	THEATRES LYRIQUES.	THÉATRE-FRANÇAIS, THEATRE DE L'ODÉON.
1re Année.	Fr. 4,000	Fr. 1,800
2me Année.	5,000	2,400
3me Année.	6,000	3,000

« Engagement résiliable à la fin de chaque année de la part du directeur et avec l'autorisation du ministre;

« 3° A ne contracter aucun engagement soit avec les autres théâtres de Paris, soit avec les théâtres des départements, ou des pays étrangers, sans une autorisation du ministre, accordée sur la demande du directeur.

Et maintenant, jetons un coup d'œil sur le chapitre de l'admission des élèves externes sur leurs droits et sur leurs devoirs.

Les aspirants aux classes du Conservatoire doivent se faire inscrire au secrétariat. Aucun aspirant ne peut être admis s'il a moins de neuf ans et plus de vingt-deux. Au delà de cette limite, l'admission n'a lieu qu'exceptionnellement.

Les aspirants sont examinés par les comités.

Il y a deux examens d'admission, pour la déclamation dramatique et pour le chant : l'un a lieu dans les premiers jours d'octobre, l'autre une semaine plus tard. Les examens d'admission relatifs aux diverses autres branches de l'enseignement se font dans le courant de décembre.

Tout élève qui manque à la classe deux fois dans le mois, sans excuse légitime, est rayé des contrôles.

Un article du règlement, qui pourrait paraître sévère et qui n'est que sage, est celui-ci : Aucun élève ne peut, sous peine de radiation, contracter un engagement avec un théâtre quelconque, jouer un rôle, chanter ou exécuter un morceau sur un théâtre, dans un orchestre ou dans un concert public, sans la permission expresse du directeur.

Il convient, en effet, de laisser les professeurs et le directeur de l'école entièrement libres de la direction des études ; et le droit accordé à chaque élève d'utiliser son commencement de talent partout où il le voudrait, et suivant son bon plaisir, serait souvent un obstacle à l'achèvement de son instruction.

Les mères ont le droit, au Conservatoire, d'assister aux leçons données à leurs filles.

La France, libérale dans toutes ses institutions, admet au Conservatoire, nous l'avons dit en commençant, des élèves étrangers, après quelques formalités accomplies. Ils y jouissent des mêmes avantages que les nationaux, et sont soumis aux mêmes devoirs.

En ce qui concerne les prix à décerner aux élèves, les règlements en vigueur depuis le 22 novembre 1850 portent :

1° Il ne peut être décerné plus d'un premier prix, d'un second et de trois accessits gradués dans toutes les branches de l'enseignement pour les élèves de chaque sexe, dans les classes où ils concourent séparément.

2° Dans le cas où le scrutin attribuerait le même prix à deux ou plusieurs élèves, ce prix appartiendrait à celui qui aurait réuni le

plus de voix, et, en cas d'égalité de suffrages, au plus âgé, à l'exclusion des autres.

3° Toutefois, dans le cas où, à l'unanimité, le jury déciderait que deux élèves ont fait preuve d'un mérite égal, un premier prix pourra être décerné à chacun d'eux.

4° Un premier prix, un second prix et des accessits gradués sont affectés séparément aux élèves hommes et aux élèves femmes qui concourent dans les classes de déclamation lyrique et de déclamation dramatique.

Les concours se divisent en deux catégories : concours à huis clos et concours publics.

Je me suis bien des fois demandé pourquoi certaines classes du Conservatoire sont privées de l'avantage de concourir publiquement. Les concours publics sont une garantie de l'impartialité des jugements, en même temps qu'ils sont un puissant motif d'émulation pour les élèves. Je comprends très-bien qu'on juge à huis clos les procès scandaleux; mais je ne m'explique pas l'ordonnance du huis clos lorsqu'il s'agit de l'harmonie, du solfége, de la fugue, de l'orgue, de l'étude du clavier et de la contre-basse, qui n'ont rien de contraire aux bonnes mœurs.

— C'est l'usage depuis longtemps établi, me dira-t-on, et le Conservatoire n'est Conservatoire qu'à la condition précisément de conserver.

— Conservez, répondrai-je, ce qu'il est bon de conserver; mais que l'amour de la tradition ne tienne pas systématiquement clouée à des usages de pure fantaisie notre École nationale de musique, qui n'est pas, quoi qu'on en ait dit, une institution chinoise.

Je ne sais ce qui a pu déterminer autrefois le directeur du Conservatoire à faire juger à huis clos les élèves appartenant aux différentes branches de l'enseignement que nous venons de signaler. J'ai bien peur que ce soit uniquement le caprice. En quoi, effectivement, les élèves des classes de solfége, d'orgue, de clavier et de contre-basse sont-ils plus indignes que les autres de paraître devant le public? Quant aux leçons écrites des élèves de fugue et d'harmonie, pourquoi ne pas les exposer publiquement, comme on expose au Palais-Mazarin les tableaux et les dessins des concurrents aux prix de l'Institut? Il n'y a pas de petite injustice, pas plus qu'il n'y a de petite justice. Tout ce qui ressort de cette rigide mais libérale souveraine doit se faire au grand jour.

Avec l'exposition publique des travaux qui font l'objet des concours d'harmonie et de contre-point et fugue, le public connaisseur et la critique compétente seraient mis à même de donner leur opinion sur l'ensemble des études musicales, et d'offrir des encouragements à ceux qui, pour n'être pas lauréats, mériteraient néanmoins d'être encouragés.

Comment, sans l'exposition que nous réclamons, vérifier la valeur des œuvres soumises au concours et les réclamations qui s'élèvent si souvent avec ce fâcheux système de concours à huis clos? Certes, nous sommes loin de suspecter l'impartialité des jurys composés, en général, d'hommes aussi élevés par le talent qu'honorables par le caractère; mais il suffit que d'autres puissent manifester des doutes à ce sujet pour justifier la réforme que nous sollicitons dans l'intérêt général.

Les murs du Conservatoire, heureusement, ont, comme ceux de l'antique Venise, des yeux et des oreilles, et M Guilloutet n'en a pas interdit l'escalade. Consultez les murs des salles où ont lieu chaque année, au mois de juillet, les concours à huis clos de solfége, et les murs vous diront que c'est merveille de voir ces enfants, à un âge où d'ordinaire on sait à peine lire, solfier à livre ouvert, sans aucune hésitation souvent, des leçons bourrées de changements de clefs, pétries d'intonations périlleuses, farcies de rhythmes bizarres. Il est vrai que ces écoliers de huitième en musique ont pour *De Viris* les solféges du Conservatoire, un chef-d'œuvre monumental, que nous allons retrouver à l'Exposition, dans la riche vitrine de M. Heugel.

La classe d'orgue, tenue par M. Benoist, est la plus savante des classes du Conservatoire, avec les classes de contre-point et fugue, qu'on appelle aussi de haute composition. On y enseigne l'art, malheureusement beaucoup trop négligé de nos jours, d'accompagner le plain-chant en le considérant tour à tour comme basse, comme partie intermédiaire et comme chant. Quand l'élève est jugé suffisamment capable d'accompagner ainsi le plaint-chant, il passe à l'improvisation de la fugue, qui fut la gloire des anciens organistes.

Combien compterait-on d'organistes, à notre époque de facile renommée, capables d'improviser une fugue sur un sujet donné?

Il en est jusqu'à trois que je pourrais nommer.

Comme la science ne doit pas étouffer l'inspiration, mais la seconder en la guidant, M. Benoist ne néglige pas de développer l'imagination de

ses élèves, en les faisant aussi improviser ce qu'on appelle de la musique libre ou idéale.

Un prix d'orgue, au Conservatoire, est comme un diplôme de docteur en musique.

Il ne manque aux lauréats de la classe de M. Benoist, pour être des organistes accomplis, que de connaître les offices divins et de savoir mélanger les jeux. L'office divin s'apprend facilement; c'est une routine. L'art de mélanger les jeux exige une longue expérience et des qualités naturelles qui tiennent au génie même de la composition. Il faut, pour bien accoupler les jeux de l'orgue, comme pour bien instrumenter, avec une connaissance approfondie des ressources si nombreuses de l'instrument géant contre lequel on lutte, le sentiment de la couleur musicale et beaucoup de pratique.

Il serait donc à désirer que les élèves au Conservatoire s'exerçassent sur cette branche importante de la science de l'organiste, aujourd'hui que les grandes orgues sont devenues de véritables orchestres par le nombre et la diversité des timbres. Malheureusement, le Conservatoire, qui a pour mission de conserver les saines traditions de l'art, et qui les conserve glorieusement, est aussi forcé de conserver ses vieux meubles, souvent bien mal conservés, hélas!

L'orgue du Conservatoire rentre dans la catégorie des vieux meubles mal conservés dont je veux parler.

C'est un instrument dépourvu de jeux et à moitié détraqué, que notre École de musique fera bien d'envoyer au marchand de bric-à-brac, le jour où elle se verra en possession d'un budget véritablement digne d'elle.

La contre-basse est devenue un instrument si important dans l'orchestre qu'il est tout à fait inexplicable qu'on la maintienne à l'écart comme un instrument honteux. Quand le basson est admis à abuser publiquement de ses priviléges, pourquoi l'instrument de Dragonetti, de Gouffé, de Bottesini est-il contraint d'étouffer dans le huis clos ses notes majestueuses, qui sont comme les colonnes de l'harmonie soutenant l'édifice instrumental? Je ne veux pas médire du basson, pas plus que de certains autres instruments plus utiles à l'orchestre qu'agréables en solos; mais je m'inscris énergiquement contre l'injustice dont la contre-basse est victime.

« Quand tous les hommes et tous les instruments sont égaux devant la loi, disait plaisamment un élève du Conservatoire, les contre-bas-

sistes et la contre-basse font seuls exception. Je réclame en faveur de la contre-basse le bénéfice des immortels principes de 89. »

Ce révolutionnaire en aurait pu dire autant de la classe de piano du premier degré, qualifiée, je ne sais trop pourquoi, *d'étude du clavier;* des classes d'harmonie simple et d'harmonie avec accompagnement.

J'ai cité plus haut la classe de M. Baillot, fils de notre grand violoniste; j'y reviens. Cette classe, quoique n'offrant pas d'élèves au concours, n'en mérite pas moins de fixer l'attention. Longtemps avant sa fondation (1848), on avaitreconnu l'utilité d'une classe d'ensemble, où les élèves des divers instruments vinssent se réunir pour exécuter les œuvres des grands maîtres.

A une certaine époque, la musique de chambre était tombée, en France, dans un oubli presque complet. On peut en voir la preuve dans ce fait, que les ouvrages pour le piano d'Haydn ne se trouvaient plus dans le commerce, et qu'un seul éditeur, M. Richault, possédait la collection à peu près complète des œuvres de Mozart. Si ces compositeurs illustres trouvent aujourd'hui la place qui leur est due dans toutes nos réunions musicales, il faut attribuer cette réaction salutaire aux efforts incessants des artistes convaincus, et peut-être aussi, dans une certaine proportion, à la fondation, au Conservatoire, de la classe d'ensemble instrumental dirigée par le fils de notre grand violoniste.

D'après mes informations, le nombre des élèves qui ont fait partie de cette classe est considérable. Il était, il y a quatre ans déjà, de 148 pianistes femmes, dont 28 prix; de 90 pianistes hommes, dont 19 prix; de 80 violonistes, dont 16 prix; de 34 violoncellistes, dont 9 prix; de 9 contre-bassistes, dont 1 prix; enfin, de 16 élèves appartenant aux différentes classes d'instruments à vent : ce qui forme un joli total, comme vous le verrez, si vous voulez vous donner la peine d'additionner.

Parmi les élèves devenus professeurs à leur tour, qui ont puisé le goût de la musique des maîtres à l'école de M. Baillot, et qui ont ensuite répandu ce goût dans le public, je citerai, au nombre des pianistes : Mmes Lyon, née Coche; Béguin, Salomon, Accursi, née Hurand; Ferrand, née Lejalliot; Caroline Lévy, Colson, Louisa Murer, Sabatier-Blot, H. Parent, Mongin, Leclerc, etc.

Parmi les hommes : MM. Planté, Wieniawski, Jules Cohen, Mangin, Bizet, Henri Ketten, etc.

Parmi les violonistes : MM. Alexandre Viault, Gros, Ferrand, Sarazate, Jacobi ; Mlle Thérèse Castellan.

Pour le violoncelle : MM. Poencet, Lasserre, Tolbecque, Hildebrand, Thomas, Jacquard, Rabaud.

Tous ces artistes distingués, et beaucoup d'autres encore que je ne nomme pas pour abréger, ont puisé à l'école d'ensemble instrumental ce que leur professeur particulier, chargé spécialement de développer leurs qualités de virtuoses, ne pouvait leur donner : le sentiment de la musique d'ensemble, avec le style indispensable pour bien interpréter la musique de chambre, dans laquelle, on le sait, les plus grands compositeurs ont prodigué des trésors de science et d'inspiration.

Devant un semblable résultat, on peut regretter que l'administration du Conservatoire n'ait pas cru devoir jusqu'ici accorder à cette classe éminemment utile les honneurs du concours.

Quand nous aurons dit que l'année scolaire commence le 1er octobre, qu'elle finit immédiatement après le concours, que l'enseignement des hommes est séparé de celui des femmes, excepté dans les classes de déclamation lyrique, de déclamation spéciale et de chant, nous aurons, je pense, donné une idée suffisante des rouages administratifs du Conservatoire, et de l'importance de cet établissement que l'étranger nous envie.

Chaque année, au moment des concours publics de notre École de musique, il est d'usage, parmi certains journalistes, de prendre le ton de Jérémie et de se voiler la face en signe de deuil. Ils vont écouter une heure quelques élèves, au hasard, et se répandent en gémissements sur l'art, sur les professeurs, sur les élèves, sur les méthodes. C'est fort bien; il faut dire quelque chose, et pour le lecteur, le blâme a plus d'attraits que l'éloge, outre qu'il pose mieux son homme en lui donnant un air d'indépendance et d'autorité. — « Ce journaliste doit être bien savant, car il trouve tout mauvais... » C'est ainsi que le lecteur pense souvent quand il ne raisonne pas, ce qui arrive onze fois sur douze. Mais les faits sont là, heureusement, qui démontrent l'inhabilité de ces critiques annuaires, comme les saisons. Faites le relevé des chanteurs et des instrumentistes qui composent le personnel de nos théâtres lyriques de Paris et de la province ; étendez vos investigations sur les compositeurs, les professeurs, les organistes et les musiciens de régiments : vous verrez qu'ils ont tous, pour ainsi dire, puisé

leur savoir aux sources abondantes du Conservatoire de Paris, ou de ses succursales à Toulouse, à Lyon, à Marseille.

Oui, M. Guéroult l'a dit avec raison, le Conservatoire manque d'un budget suffisant. Le traitement de la plupart des professeurs y est si minime, si peu en rapport avec la notoriété de leur talent et les services qu'ils rendent, qu'on ne doit raisonnablement considérer ce traitement que comme une indemnité provisoire. Lucien, dans ses *Dialogues des Morts*, écrit qu'après avoir accablé de calamités ceux qu'ils veulent perdre, les dieux, dans leur inexorable colère, leur réservent pour coup de grâce le fléau de la pédagogie. Lucien se trompe. Il y a dans le professorat, noble passion quand il est honnêtement exercé, des joies profondes mesurées à la grandeur du sacrifice. Pourtant il ne faudrait pas que ces sacrifices allassent jusqu'à la suppression ou à la réduction exagérée d'émoluments basés sur les nécessités de la vie. Qu'arrive-t-il en fait? Que les professeurs mal payés par le Gouvernement imposent en quelque sorte à leurs élèves des leçons particulières convenablement rétribuées. Il faut vivre avant tout, et on ne saurait blâmer un professeur de chercher à tirer parti de son talent. Mais on voit d'ici les inconvénients d'une semblable contribution indirecte. Il serait digne du Conservatoire, digne de la France, que nos professeurs de musique fussent mis à même d'abandonner de semblables moyens, qui changent le caractère du Conservatoire, en faisant de cette école une école payante pour la plupart des élèves, au lieu d'être pour tous une école gratuite.

PUBLICATIONS DE MM. HEUGEL ET Cie,

Éditeurs des Solféges et des Méthodes du Conservatoire.

Après avoir exposé le plan des études suivies au Conservatoire et avoir donné le tableau complet de cet établissement, il paraîtra naturel que nous passions, sans autre transition, à l'exposition de M. Heugel qui, dans la classe 89, renfermait toutes les méthodes en usage à notre École nationale de musique, avec un grand nombre d'ouvrages classiques et de traités théoriques.

Les publications de MM. Heugel et Cie, relatives à l'enseignement de la musique et aux classiques du piano, se distinguent par divers caractères qui en ont fait à l'Exposition de 1867 une sorte de monument de l'art.

Les caractères de cette exposition étaient, pour la partie matérielle :

Le nombre considérable de planches gravées par les plus habiles graveurs de Paris, la correction des éditions, la beauté du papier, l'excellence de l'impression, les illustrations dont chaque volume est orné.

Pour la partie intellectuelle :

La pensée et le plan de ces publications, qui forment une véritable encyclopédie méthodique en deux branches : l'enseignement théorique et pratique du solfége, du chant, de l'harmonie et de l'instrumentation, l'étude du piano en remontant aux célèbres clavecinistes de 1637 à 1790 pour finir à Thalberg et aux maîtres de la musique concertante.

On n'improvise pas de semblables éditions.

Il y aura bientôt vingt ans que MM. Heugel et Cie ont posé les fondements de cette vaste publication. Dès l'Exposition universelle de 1855, ils méritaient une médaille et une mention honorable pour la correction de leurs éditions des classiques et pour services rendus à l'enseignement.

On ne sait pas assez ce que coûte d'intelligence et de labeur la confection de semblables travaux. Pour arriver à la perfection autant qu'il est possible de l'atteindre, l'éditeur-directeur du *Ménestrel*—qui fut lui-même un professeur expérimenté—a fait appel aux musiciens les plus compétents et leur a donné la direction de ses publications, tout en sollicitant l'appui de ceux qui pouvaient apporter leur part de lumières dans cette édition modèle. En vue d'une impression parfaite, les planches trop surchargées de corrections ont été jetées à la fonte, et, si je ne me trompe, à l'imitation des Firmin Didot, il a été donné plus d'une gratification à quiconque découvrait une faute passée inaperçue. N'est-ce pas créer, pour ainsi dire, que de prendre ainsi à cœur les créations d'autrui? En tout cas, c'est enrichir l'art, c'est l'honorer en s'honorant soi-même.

Au reste, la bibliothèque qui renfermait à l'Exposition les collections de MM. Heugel et Cie est elle-même une œuvre d'art, et l'œil s'arrêtait agréablement impressionné par la vue de l'extérieur avant que l'esprit ne se nourrît des substantielles beautés de l'intérieur.

Ce qui frappait tout d'abord, c'étaient les tableaux géants de M. Édouard Batiste, qui donnaient à cette bibliothèque une physionomie toute particulière. Mais n'anticipons pas, et procédons par ordre.

Ouvrons donc par la pensée les portes de ce palais de l'art musical, et examinons, en détail, les hôtes de l'inspiration et de la science qu'il abritait.

Enseignement du piano. — Méthodes, exercices, études, œuvres classiques.

C'est d'abord la grande Méthode du Conservatoire, de L. Adam, considérée, malgré tous les progrès accomplis, comme un des ouvrages les plus complets et les mieux faits qui aient jamais été écrits sur l'enseignement du piano.

Puis viennent les Méthodes élémentaires, de Félix Cazot et de Henri Rosellen.

Quittant la théorie mêlée à la pratique pour la pratique seule, l'éditeur offre progressivement à l'élève :

Les *Exercices rhythmiques et mélodiques*, de H. Valiquet, et son *Berquin des jeunes pianistes*, en six livres : *le Premier pas, les Grains de sable, le Progrès, les Contes de fées, le Succès* et *les Soirées de famille.*

Le *Trésor des jeunes pianistes*, de A. Le Carpentier, à deux et à quatre mains ; les *Études élémentaires*, de J.-L. Battman, et ses *Roses d'hiver* ; les *Simples leçons aux jeunes filles*, de Ch. Schunke, son *Diorama des enfants* ; *le Trésor de la jeunesse, les Heures de récréation* et *le Rameau d'or*, du même auteur.

Le *Manuel du pianiste* et le *Répertoire du jeune pianiste*, d'Henri Rosellen ; les *Etudes progressives et chantantes*, de Ch. Neustedt ; *les Fleurs mélodiques*, d'Antoine de Kontski.

L'*Art de déchiffrer*, cent petites études de lecture musicale, par A. Marmontel ; son *Exercice journalier*, son *Exercice modulé*, ses *Petites études de mécanisme* (*mélodiques*), et ses *Grandes Études de bravoure et de style.*

Les *Études de chant et de mécanisme*, de Camille Stamaty, en trois livres ; son *Rhythme des doigts*, exercices-types à l'aide du métronome, pouvant servir à l'étude la plus élémentaire comme au perfectionnement le plus complet du mécanisme ; les *Études pittoresques*, les *Douze Esquisses* et les *Études caractéristiques* du même auteur sur *Oberon*, de Weber.

Les *Études de style et de mécanisme*, de Paul Bernard, ses transcriptions religieuses ; les *Grandes Études artistiques*, de A. Goria ; ses *Études du pianiste moderne* ; les *Études de style et de mécanisme*, de Louis Lacombe.

Les *Études spéciales de style et de mécanisme*, de Georges Mathias ; les *Vingt-cinq grandes Études*, de F. Hiller ; celles de F. Chopin, et les *Pré-*

ludes, du même auteur, l'*École moderne du piano*, de Joseph Grégoir [1].

Les Harmonieuses, d'Henri Ravina, et ses *Etudes mignonnes*.

Les *Concertantes à quatre mains*, de Camille Stamaty ; l'*École concertante*, de Lefébure-Wély ; l'*Art du chant*, de S. Thalberg, à quatre mains, par Charles Czerny et G. Bizet ; *les Contemplations*, de Henri Ravina, et les *Douze Transcriptions concertantes*, de G. Mathias, sur la *Flûte enchantée*, de Mozart.

École classique du piano.

L'École classique du piano renferme plus de deux cents pièces signées des plus grands maîtres. Elles ont été, sous l'inspiration de l'éditeur, recueillies, classées, accentuées, doigtées et annotées par Marmontel, l'éminent professeur au Conservatoire, dont la réputation n'est plus à faire.

Ces classiques sont divisés en cinq séries, si l'on comprend le volume des œuvres choisies de Chopin, et forment le total imposant de quatre mille planches.

J'ai dit ailleurs [2] ce que je pense de cette remarquable collection et de son utilité. Il m'eût été difficile de rien ajouter aux justes éloges de MM. Auber, Rossini, Meyerbeer, Halévy, Adam, Onslow, Carafa, A. Thomas, Reber, Berlioz, Ch. Gounod, G. Kastner, Clapisson, Massé, Zimmermann, Thalberg, Henri Herz, Émile Prudent, G. Mathias, Lefébure, Stamaty, etc., qui ont, dans les termes les plus flatteurs, approuvé le travail de Marmontel ; mais je tenais à mon tour à rendre hommage à la persévérance, à la foi artistique, au bon goût et à l'expérience d'un musicien aussi honorable par son talent que par son caractère. Je tenais surtout à établir ce fait, que, dans cette édition des classiques, Marmontel a maintenu scrupuleusement tous les textes d'après les manuscrits des auteurs et les éditions princeps, et qu'il ne prétend imposer à personne ni ses doigtés, ni ses nuances, ni son esthétique.

Il s'est trouvé, je le sais, quelques critiques pointus pour blâmer le professeur d'avoir indiqué des nuances dans certains passages où l'auteur n'en avait marqué aucune. C'est pousser le respect des maîtres jusqu'au delà des bornes que le respect commande. Le reproche serait

1. Dans la spécialité de l'enseignement, MM. Heugel et Cie ont aussi exposé (classe 10 et 89) deux appareils destinés à faciliter l'étude du piano : le *Veloce mano*, invention brevetée de Mlle Faivre, et le *Clavier déliateur*, de Joseph Grégoir. Nous en parlerons en détail un peu plus loin, au chapitre des appareils mécaniques.

2. *Musique et musiciens*, 1 volume, chez Pagnerre, éditeur, 18, rue de Seine.

fondé si, à la place d'une nuance marquée, le professeur en avait indiqué une autre; mais peut-on raisonnablement blâmer un professeur de faire connaître son propre sentiment quand l'auteur s'est tu sur le sien? Fallait-il donc laisser aux élèves, dont le goût n'est pas encore formé, le soin de nuancer à tort ou de travers, suivant le caprice du moment? Il semble assez naturel de penser que, entre un professeur tel que Marmontel et de simples élèves, la meilleure interprétation ne sera pas celle des écoliers. Quant aux artistes qui sentent par eux-mêmes toutes les beautés de la musique et qui possèdent les véritables traditions des maîtres du piano, rien ne les oblige à se conformer aux nuances indiquées par Marmontel, si ses nuances ne sont pas conformes à leur sentiment. Tant mieux pour eux et pour leurs auditeurs si leur interprétation est préférable à celle de cet excellent professeur.

Du reste, il y avait plus d'une raison pour que Marmontel indiquât des nuances dans certaines parties de certaines compositions de l'école ancienne où les auteurs n'en avaient marqué aucune. Une de ces raisons tient aux progrès mêmes de la facture du piano.

Les facteurs, en donnant aux pianos modernes une attaque et une prolongation de sons que n'avaient pas les anciens pianos, ont, pour ainsi dire, changé la nature de cet instrument. Une nuance impossible sur les clavecins et les pianos fabriqués au temps de Haydn se fait aujourd'hui très-facilement par tous les pianistes et sur tous les pianos.

En résumé, si l'on trouve que Marmontel donne de bonnes leçons, on ne peut blâmer la publication d'œuvres annotées par ce même Marmontel. Il faut être conséquent avec soi-même.

On doit donc féliciter l'éditeur-directeur du *Ménestrel* d'avoir conçu le plan de cette grande édition des classiques du piano, et le célèbre professeur du Conservatoire, d'y avoir apporté tout son savoir et tous ses soins.

Trois ouvrages différents servent d'introduction aux *Classiques du piano*. Ce sont :

1° *Le jeune pianiste classique*. Transcriptions, réductions et appropriations, par Jules Weiss, des œuvres concertantes, des symphonies et des compositions pour piano seul les plus célèbres de Haydn, de Mozart et de Beethoven.

2° *Souvenirs des Concerts du Conservatoire*. Douze transcriptions des œuvres des grands maîtres, par Camille Stamaty.

3° *Dix-huit transcriptions symphoniques et de musique de chambre*, em-

pruntées par Louis Diémer au répertoire des concerts du Conservatoire, des concerts populaires et des séances de MM. Alard et Franchomme, séances dans lesquelles M. Diémer tient le piano.

Pour former le couronnement de cet harmonieux et solide édifice de l'enseignement du plus répandu des instruments, MM. Heugel et Cie ont fait paraître ce qu'ils appellent l'*Ecole classique concertante* du piano.

Cette importante division comprend les œuvres complètes pour piano, violon et violoncelle de Haydn, de Mozart et de Beethoven, reproduites d'après les meilleures éditions allemandes et françaises comparées, et selon les traditions des séances de musique de chambre de MM. Alard et Franchomme, les continuateurs de Baillot. L'*Ecole classique concertante*, on pouvait le prévoir, est la plus précieuse des éditions de ce genre qui aient paru jusqu'à ce jour, non-seulement par la correction des textes, l'excellence de la gravure, de l'impression et du papier, mais avant tout autre chose par les doigtés et les accentuations dont l'ont enrichie MM. Alard, Franchomme et Diémer.

L'*Ecole classique concertante*, gravée en partition et en parties séparées, représente près de *cinq mille* planches formant cent vingt-deux ouvrages. Voilà des éditions qui font honneur à notre commerce de musique.

Le clavecin ayant précédé le piano, et de grands compositeurs ayant écrit pour cet instrument, l'éditeur des classiques-Marmontel a pensé que son œuvre d'éditeur ne serait pas complète s'il ne faisait dans son enseignement du piano une part au clavecin et aux clavecinistes. Son édition des *Clavecinistes* est un chef-d'œuvre de typographie en même temps qu'un des chapitres les plus curieux et les plus attachants de l'histoire de la musique.

M. Amédée Méreaux, dont le nom bien connu des artistes nous dispense de tout éloge, a classé les clavecinistes par ordre chronologique ; il a revu leurs compositions, les a doigtées, accentuées suivant les traditions, et a écrit en toutes notes les *agréments* et les *ornements* indiqués par des signes d'abréviation généralement ignorés aujourd'hui. Ce n'est pas tout : M. Méreaux a fait précéder cette collection d'un volume-texte grand in-4°, ou format Panthéon, dans lequel se trouvent réunis les documents les plus complets concernant :

L'histoire du clavecin, des clavecinistes, et notamment la grande

époque de clavecin; — les ornements et les agréments du chant, avec les figures d'abréviation du temps et leur traduction en toutes notes appliquées au piano; — la théorie et la pratique de tous ces ornements, d'après les différentes grandes écoles du clavecin;—le passage ou trait-d'union du clavecin au piano, opéré par Clémenti, Haydn, Mozart, Dussek, Steibelt et Cramer; — les biographies des célèbres clavecinistes, accompagnées de notes détaillées sur le style et l'exécution de leurs œuvres choisies. Ce volume est, en outre, orné des portraits des plus célèbres clavecinistes, empruntés par M. Alfred Lemoine à d'anciennes gravures; de tableaux synoptiques et comparatifs; enfin il est complété par de nombreux exemples de musique qu'il sera indispensable de consulter pour la parfaite intelligence et la bonne exécution des œuvres des clavecinistes.

Nous venons d'examiner rapidement l'ancienne école de piano; passons à la nouvelle.

Ecole moderne du piano.

Un nom domine tout dans l'école moderne du piano, c'est celui de Thalberg.

La révolution opérée par ce virtuose, dans l'art de jouer de cet instrument, a été aussi profonde qu'elle sera durable.

Thalberg a fait chanter le piano, et cette conquête est de celles qui augmentent le patrimoine de l'art.

Par quelle exquise sensibilité de toucher, par quelles savantes combinaisons dans la disposition de la mélodie et des accompagnements, et par quel délicat emploi des pédales Thalberg, est-il parvenu à donner au piano cette voix ravissante, dont les vibrations se prolongent, se modifient, soupirent, éclatent comme une voix humaine? Ce secret, le grand pianiste nous l'a révélé dans une œuvre charmante, dont chaque note est un enseignement et qui a nom l'*Art du Chant*.

L'éditeur des solféges et des méthodes du Conservatoire n'aurait voulu laisser à personne autre que lui l'honneur d'éditer cette œuvre révélatrice, qui d'ailleurs lui était devenue nécessaire pour compléter la série de ses classiques et ouvrir la voie de l'école moderne du piano.

D'autres sont venus, après Thalberg, apporter leur pierre à l'édifice, et tous ont trouvé auprès du directeur du *Ménestrel* un éditeur intelligent et dévoué à la cause commune, je veux dire aux progrès de l'art.

L'*Art du Chant*, de Thalberg, est divisé en quatre séries, et ces mêmes quatre séries existent simplifiées pour être mises à la portée des jeunes pianistes par MM. Ch. Czerny et G. Bizet. Il ne fallait pas que les enfants fussent privés des leçons de Thalberg, si profitables à tous.

A côté de cette sorte de transcription des transcriptions de Thalberg, nous voyons figurer les six séries du *Pianiste chanteur*, par Ch. Bizet. Ces recueils comprennent cent cinquante pièces célèbres des maîtres français, italiens et allemands, soigneusement transcrites, doigtées et accentuées à l'intention des jeunes pianistes.

Enfin voici une méthode de chant appliquée au piano par Félix Godefroid, qui vient enrichir cette branche naguère si déshéritée de l'enseignement du piano.

La méthode de F. Godefroid renferme, outre une théorie complète, quarante-deux exercices sur les difficultés de l'art du chant appliqué au piano, trente exercices mélodiques sur les broderies, fioritures, variations, points d'orgue, traits et formules de mécanisme des maîtres du chant et du piano.

Après la série des œuvres qui se rattachent à l'enseignement du piano, nous arrivons à celles qui intéressent l'enseignement du solfége et du chant.

Enseignement du solfége et du chant.

Le solfége est la base de toute bonne éducation musicale.

Il n'est pas plus possible d'être bon musicien sans savoir le solfége que d'être bon écrivain sans connaître la grammaire.

Mais il y a solfége et solfége, comme il y a grammaire et grammaire ; et, il faut bien le reconnaître, les plus heureuses dispositions musicales ont été contrariées souvent et sont restées perdues pour l'art, faute d'une bonne éducation et d'une base solide au début des études.

C'est pénétré de cette vérité que M. Heugel a entrepris la réédition, ou plutôt la régénération des *Solféges du Conservatoire*, écrits par Chérubini, Méhul, Catel et Gossec, pour servir de base à l'enseignement de la musique en France.

L'éditeur a compris qu'il y avait dans cette régénération un grand service à rendre à l'enseignement de la musique dans notre pays. Et comme, chez lui, l'exécution suit de près la pensée du projet, il a bra-

vement entrepris de vulgariser ces immortels ouvrages, en s'aidant du concours de M. Édouard Batiste, professeur de solfége individuel et collectif au Conservatoire, organiste de Saint-Eustache, et qui fut l'accompagnateur, pendant vingt ans, aux examens et aux concours du Conservatoire, présidés successivement par MM. Chérubini et Auber.

Voilà donc ces célèbres solféges que tout le monde savait être excellents, qui n'ont point été égalés quant au style supérieurement musical des leçons qui le composent, mais dont on ne retrouvait de rares exemplaires que dans les bibliothèques des curieux mélomanes et à la Bibliothèque du Conservatoire, rendus à l'enseignement et très-améliorés, — vous allez voir comment.

En fait de solféges, ces livres sont la loi et les prophètes, et il n'y avait pas à y changer une note.

Seulement, au point de vue de leur vulgarisation, ils offraient un inconvénient grave : cet inconvénient, M. Édouard Batiste l'a fait disparaître avec tout le talent d'un musicien qui a su conserver intactes les traditions des maîtres de l'art sous lesquels il a étudié : je veux parler des basses chiffrées réalisées par lui — suivant le terme technique, — avec une grâce savante et une pureté remarquable.

Il faut savoir que, pendant une assez longue période de temps, les compositeurs ont été dans l'usage d'indiquer par de simples chiffres posés au-dessus des notes de basse, et aussi par quelques autres caractères propres à modifier les chiffres, les accords avec lesquels ils voulaient qu'on accompagnât leurs chants. Tant que ces chants ont été simples et peu modulés, ces indications ont suffi pour guider les accompagnateurs ; mais, à mesure que ces mélodies sont devenues plus savantes, plus compliquées, plus modulées, les chiffres, tout en se multipliant, n'ont plus présenté que des indications vagues souvent, et d'une lecture toujours fort pénible.

« Les signes dont on se sert pour chiffrer les basses sont en trop grand nombre », dit avec beaucoup de sens J.-J. Rousseau, pour qui la musique a toujours été une sérieuse occupation et le charme de son existence. « Ils sont équivoques, obscurs, insuffisants. Par exemple, ils ne déterminent presque jamais l'espèce des intervalles qu'ils expriment, ou, ce qui pis est, ils en indiquent d'une autre espèce : on barre les uns pour marquer les dièzes, on en barre d'autres pour marquer les bémols. Les intervalles majeurs et superflus, même les diminués, s'expriment souvent de la même manière. Quand les chiffres sont

doubles, ils sont trop confus; quand ils sont simples, ils n'offrent presque jamais que l'idée d'un seul intervalle, de sorte qu'on en a toujours plusieurs autres à sous-entendre et à déterminer. Aussi trouve-t-on à la pratique de l'accompagnement des obstacles presque insurmontables; il faut de dix à douze années pour y réussir passablement.

« Comment remédier à ces inconvénients? Faudra-t-il multiplier les signes pour tout exprimer? Mais on se plaint qu'il y en a déjà trop. Faudra-t-il les réduire? On laissera plus de choses à deviner à l'accompagnateur, qui n'est déjà que trop occupé ; et, dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puissent tout dire. Que faire donc? Inventer de nouveaux signes, perfectionner le doigté, et faire des signes et du doigté deux moyens combinés qui concourent en même temps à soulager l'accompagnateur. C'est ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de sagacité dans sa dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement. »

Il y avait quelque chose de beaucoup plus simple à faire et de beaucoup plus facile aussi que d'inventer de nouveaux signes pour remplacer les chiffres et les signes placés sur les notes de basse : c'était d'écrire, comme l'a fait M. Batiste, toutes les notes de l'accord et tous les dessins conçus par le compositeur pour servir d'accompagnement à la mélodie. Ce qui revient à tracer en toutes lettres les mots qu'on veut fait lire, au lieu d'écrire la première lettre de chaque mot, par exemple, avec des signes autres que les lettres pour remplacer celles qu'on supprimerait. En vérité, on reste stupéfait de voir tant de tâtonnements pour arriver à un but si facilement accessible avec des moyens acquis.

Sans doute, il est d'un bon exercice, pour ceux qui veulent se rompre à toutes les difficultés de l'harmonie pratique, d'accompagner la basse chiffrée et même la basse non chiffrée, ou mieux encore de chercher la basse et les dessins d'accompagnement d'après une mélodie donnée ; mais cette gymnastique ne saurait convenir à tout le monde, et, quand on écrit pour le public, que ce soit des mots ou des notes, il faut, avant toute autre chose, se faire comprendre par le plus de gens possible.

J'ai pris un plaisir infini à revoir toutes ces leçons de solfége, qui m'ont rappelé les jours,—assez longs,—où, rêvant la gloire des Mozart, des Beethoven et des Rossini, j'ai eu ma place marquée au Conservatoire dans les classes de mes chers maîtres : Elwart, professeur d'harmonie ; Benoist, professeur d'orgue, et Carafa, professeur de contre-point, de

fugue et de haute composition. Moi aussi, j'ai *réalisé* sur le clavier de l'orgue et du piano, avec mes camarades Laurent de Rillé, Victor Massé, Georges Maillard, Wekerlin, Paul Bernard, Émile Jonas, Hervé, — le joyeux Hervé de l'*Œil crevé*, dont le véritable nom est.... mais ne soyons pas indiscret, — et d'autres encore, ces basses chiffrées des solféges du Conservatoire et du solfége d'Italie, si savantes, si magistrales, si heureusement trouvées le plus souvent, et qui offraient à la sagacité des accompagnateurs tant d'imitations ingénieuses qu'il fallait deviner, mais que nous ne devinions pas toujours. Aussi, et connaissant autrement que par ouï-dire les difficultés du travail que s'est imposé M. Édouard Batiste, ai-je pu en apprécier tout le mérite et en prédire tout le succès.

M. Batiste ne s'est pas contenté de remplacer le grimoire des chiffres par de belles et bonnes notes compréhensibles de tous les musiciens; il a voulu aussi mettre les leçons de ces solféges à la portée de toutes les voix. En conséquence, il a transposé les leçons les plus élevées et les plus graves; et, grâce aussi à quelques heureuses additions (doubles notes), aucun effort n'est plus à redouter pour personne dans l'étude de ces fructueuses et admirables leçons pour la plupart.

Ces notables améliorations ont été accomplies avec le respect que commandait un semblable travail, dans une édition in-8°, très-maniable et très-correcte. Mais afin de rendre un complet hommage aux Solféges du Conservatoire et satisfaire les curieux, ce grand ouvrage a été réimprimé tel absolument qu'il existait dans le principe, et nous avons ainsi deux éditions d'une œuvre aussi belle qu'utile, et qu'on allait peut-être laisser tomber dans l'oubli.

Dans le rapport officiel, écrit par M. Laurent de Rillé, en qualité de secrétaire de la section XII (enseignement de la musique), nous lisons ceci : « Les œuvres célèbres connues sous le nom de *Solféges d'Italie* et de *Solféges du Conservatoire*, ont été produites à l'Exposition sous une forme nouvelle. Ce qui caractérise cette réimpression (Batiste et Heugel), c'est la beauté de l'édition, le classement progressif des Solféges, et l'heureuse *réalisation* pour le piano des basses chiffrées laissées par les maîtres. »

Pour servir d'introduction aux Solféges du Conservatoire, M. Édouard Batiste a écrit un *Petit Solfége préparatoire, théorique et pratique*.

Toute la partie pratique de ce travail est excellente. Les cinquante tableaux-types qui en forment la base résument admirablement les difficultés d'intonation, de rhythme, de mesure, de valeur de notes, qu'il faut vaincre pour lire la musique. Chacun de ses tableaux peut se

chanter à une ou à plusieurs voix; pour en faciliter l'étude dans les écoles primaires, les lycées, les séminaires et les orphéons, l'éditeur a eu l'heureuse idée de les reproduire en très-grosses notes qui se déroulent aux yeux par le moyen d'un appareil très-commode et très-simple. Deux types de ces précieux tableaux étaient exposés : l'un gravé sur bois (classe 10) ; l'autre imprimé sur rouleaux, au moyen de cartons-patrons découpés (classe 89).

L'éditeur du Conservatoire a très-magistralement complété son catalogue en publiant tout récemment les derniers Solféges de Cherubini et les Solféges d'Italie. Ces excellentes leçons de Durante, de Porpora, de Léo, etc., n'avaient d'autres accompagnements que la basse chiffrée. M. Édouard Batiste a réalisé toutes ces basses et doté ce beau livre d'un accompagnement de piano, écrit de main de maître.

Enfin, on remarque encore, parmi les ouvrages élémentaires exposés par M. Heugel, l'*Abécédaire* de Léopold Aymon; les tableaux des principes de musique de G. Kastner ; le Solfége de Rodolphe, grand format, musique typographiée, édition annotée par Panseron; puis une édition de ce même Solfége, avec accompagnement de piano ou orgue, par Édouard Batiste.

Ce que les éditeurs des Solféges et des Méthodes du Conservatoire ont fait pour l'enseignement du piano et pour l'enseignement du solfége, ils l'ont fait aussi pour l'enseignement du chant.

Leur bibliothèque d'exposition nous offre les *Quatre grandes Écoles du Chant*, suivies à notre Conservatoire de musique depuis sa fondation jusqu'à nos jours. Ces quatre écoles sont :

1° La grande Méthode de chant du Conservatoire, rédigée pour servir de base à l'enseignement du chant dans cet établissement, par L. Cherubini, rapporteur; Méhul, Gossec, Garat, Plantade, Langlé, Richer et Guichard, avec le concours de Guinguené, de l'Institut, et du professeur-chanteur italien Mengozzi.

2° La petite Méthode (pour le développement progressif de la voix) et la grande Méthode d'artiste de Mme Cinti-Damoreau.

3° L'*Art du Chant*, de G. Duprez, divisé en trois parties : 1re partie, Style large et d'expression; 2e partie, Style de grâce et d'agilité; 3e partie, Diction lyrique.

4° Le traité de l'*Art du Chant*, de Manuel Garcia fils, et les 340 exercices de vocalises de Manuel Garcia père.

De pareilles publications sont dispensées de tout commentaire; elles

résument la science du chant sous tous ses aspects, et prouvent combien l'éditeur, qui a su les réunir dans son catalogue, s'est préoccupé des questions d'art. Aussi les membres de la Société musicale de l'Institut et tous les professeurs du Conservatoire (classes réunies) se sont-ils unanimement associés aux termes des deux rapports du *Comité des études du Conservatoire*, approuvant les nouvelles éditions de M. J.-L. Heugel, et proclamant l'importance absolue des bons solféges en matière d'enseignement musical.

Harmonie, accompagnement, fugue et contre-point, instrumentation.

Cette branche de l'enseignement musical, qui est à l'étude de la musique ce que la rhétorique est à l'étude des lettres, devait nécessairement figurer avec honneur dans la bibliothèque des éditeurs des Solféges et des Méthodes du Conservatoire. En effet, nous y voyons les ouvrages suivants, dont la réputation, acquise depuis longtemps déjà, ne s'est point affaiblie. Ce sont :

1° *Les Tableaux des Principes d'harmonie,* de Georges Kastner ;

2° *Le Traité d'harmonie,* de Catel, complété par Leborne, et les *Marches d'harmonie,* de L. Cherubini ;

3° *Le Traité d'accompagnement pratique,* de Dourlen ;

4° *Le Cours d'instrumentation,* de Georges Kastner ;

5° *Le grand Traité de fugue et de contre-point,* de L. Cherubini.

Si nous ajoutons à tous ces Traités, à toutes ces Collections, les Méthodes du Conservatoire pour tous les instruments, également éditées par M. Heugel, nous trouvons que cette exposition offrait au monde musical le plus bel ensemble d'ouvrages didactiques et de chefs-d'œuvre qui aient jamais été publiés dans aucune maison de librairie musicale. C'est élever sa profession et lui donner le caractère d'une mission que de la comprendre ainsi. Déjà, à l'Exposition universelle de 1855, cet éditeur-artiste méritait une médaille et une mention pour la *correction de ses éditions* et les services qu'il avait rendus à l'enseignement. En 1867, le jury de la classe 10, composé de MM. Fétis, A. Thomas, G. Kastner, de l'Institut, le général Mellinet, président, a voulu témoigner des nouveaux efforts réalisés par l'éditeur des Solféges et Méthodes du Conservatoire, en lui accordant une médaille de première classe, et en plaçant ses publications classiques en tête des éditions françaises ; le jury de la classe 89 (section de l'enseignement) a sanctionné cette récompense

en accordant à M. Heugel, à titre d'éditeur-collaborateur, une seconde médaille de première classe, en partage avec M. Édouard Batiste. On a eu grandement raison de lui décerner cette double distinction. Encourager le choix des bons ouvrages destinés à former le goût public, en récompensant l'agent qui les met en circulation dans les conditions les plus favorables au progrès de l'enseignement, n'est-ce pas honorer l'art et le servir ?

Méthode pratique de musique vocale, à l'usage des orphéons et des écoles, par Ad. Papin.

M. Papin, maître de chapelle du lycée impérial Saint-Louis, professeur à l'Orphéon municipal de la ville de Paris, est un musicien instruit, un compositeur souvent inspiré et un de nos plus habiles praticiens. Doué d'un esprit observateur, il a pu voir le fort et le faible des méthodes,— le faible surtout,— et il s'est mis bravement, après mille autres, à écrire un livre rudimentaire sur la musique.

Les efforts de M. Papin n'ont pas été stériles. Son ouvrage a rendu de sérieux services à l'enseignement, et nous n'avons pas été surpris de le voir brillamment récompensé par une médaille d'argent, car nous avions prédit ce succès. Est-ce à dire pour cela qu'il n'y ait rien à reprendre dans l'œuvre de ce professeur, et que la partie théorique de sa méthode vaille les leçons pratiques? Non, assurément, et son exposition des principes élémentaires de la musique est entachée de certains défauts qu'on retrouve un peu partout dans toutes les méthodes de solfége publiées jusqu'à ce jour.

M. Papin a voulu être concis dans l'énonciation des règles, et il l'a été souvent beaucoup trop. Ses explications sont rarement complètes, et si nous ne craignions de mêler ici la plaisanterie au sérieux, nous appellerions volontiers l'auteur de la Méthode pratique, *Papin le bref.*

Le grand écueil dans la composition d'un solfége, c'est la partie théorique; la preuve, c'est que d'excellentes leçons pratiques ont été publiées à différentes époques par des musiciens français et étrangers, et qu'une exposition des principes de la musique de tous points satisfaisants reste encore à écrire. Certes, les bonnes leçons pratiques, bien faites pour les voix, bien harmonisées, variées dans la forme, heureusement graduées, savantes dans leur apparente simplicité, d'un style correct et noble, atteignant le but sans jamais le dépasser, ne sont pas chose commune, tant s'en faut; et voilà bien pourquoi les Solféges du

Conservatoire, qui renferment tant de trésors en ce genre, méritent toujours d'être cités en première ligne lorsqu'il s'agit de l'enseignement musical. Mais, si peu communes et si précieuses que soient les bonnes leçons de solfége, on en trouve, nous le voyons, et la méthode de M. Papin en fournit un certain nombre qui lui appartiennent, sans compter celles qu'il a empruntées aux Solféges du Conservatoire dont nous venons de parler.

Encore une fois, je ne connais pas d'exposé tout à fait satisfaisant des principes de la musique. L'entreprise n'est donc point aisée, et il est permis de croire que la difficulté de mettre en rapport la théorie avec la pratique n'aura pas été étrangère au plan général du livre de M. Papin.

Écoutons ce que dit à ce sujet le professeur :

« Avant d'étudier la grammaire, les enfants apprennent à lire ; avant d'approfondir les règles d'un art, on doit se familiariser avec les *faits* que ces règles gouvernent. Telle est la pensée qui a donné naissance à cet ouvrage et qui en a tracé le plan.

« Nous estimons qu'une méthode vraiment élémentaire doit offrir le champ le plus vaste à la pratique. Lorsque l'élève a acquis une certaine habitude, les idées générales se présentent naturellement à son esprit. »

Une semblable théorie sur la théorie musicale, afin de se renfermer à peu près exclusivement dans la pratique, est une échappatoire habile ou un paradoxe dangereux. « Avant d'*approfondir* les règles d'un art, on doit se familiariser avec les faits que ces règles gouvernent. »

Cette méthode a un nom : on l'appelle empirique, par opposition à la méthode ennoematique. Sans doute la pratique doit être l'étude principale au début, surtout lorsque les élèves dont on veut faire des musiciens sont des enfants ; mais une théorie bien exposée, simple, rationnelle, exacte, ne nuirait point à la pratique, au contraire, et nous ne saurions partager les illusions de M. Papin, quand il espère que de la routine naîtra le raisonnement, que des faits inexpliqués éveilleront dans l'esprit peu cultivé de l'élève *les idées générales*. De quelles idées générales veut parler M. Papin ? Il ne le dit pas.

D'un autre côté, personne n'a jamais songé, comme l'avance l'auteur de la méthode pratique, à vouloir faire approfondir les règles de la musique à un commençant, à lui expliquer les raisons d'un fait avant de lui apprendre que ce fait existe. La théorie des principes de

la musique consiste, non point à expliquer la nature même des lois qui ont donné lieu à l'établissement des règles, mais à énoncer ces règles d'une façon claire, méthodique, rationnelle. Or, c'est l'énoncé des règles qui est incontestablement le côté faible du livre de M. Papin. Il suffira, pour s'en convaincre, de lire la première ligne de sa méthode.

« Il y a en musique sept sons principaux qu'on nomme *do* (ou UT), *ré, mi, fa, sol, la, si.* »

Voilà un début malheureux, s'il en fût. La vérité est qu'il n'y a point d'une manière absolue de sons principaux en musique, et que tous les sons, suivant la tonalité, peuvent devenir principaux ou accessoires. Dans le ton d'*ut* dièse majeur, par exemple, ce sont précisément toutes les notes altérées du ton d'*ut* naturel majeur qui sont les sons principaux, et ce sont les notes dites naturelles de ce même ton d'*ut* naturel qui jouent le rôle de sons accessoires dans l'autre ton, si tant est qu'on puisse se servir de ce terme.

M. Papin sait tout cela, tous les musiciens le savent comme lui ; d'où vient donc qu'il ait pu formuler une sentence aussi erronée ?

Nous ne suivrons pas le professeur dans le développement de sa théorie. Nous dirons seulement qu'elle nous paraît insuffisante dans presque toutes ses parties, et qu'il serait impossible, avec le seul secours de cet exposé théorique, de se faire une idée exacte de la notation musicale et des règles qui régissent les éléments de la musique.

Cette observation faite, nous nous empressons de rendre encore une fois, et très-haut, justice au côté pratique de la méthode de M. Papin, qui est excellent.

L'auteur, ainsi que l'a fait observer le secrétaire rapporteur de la section XII de la classe 89, établit l'étude de l'intonation sur la gamme d'*ut* divisée en un pentacorde inférieur et un tétracorde supérieur conjoints. La division de la même gamme en deux tétracordes disjoints est réservée pour démontrer la génération des tonalités. C'est là un excellent moyen, une méthode rationnelle, appuyée efficacement par l'emploi des accords arpégés pour développer le sentiment de l'harmonie intimement liée à celui de l'intonation.

En ce qui concerne l'étude si importante de la mesure, la noire et la noire pointée sont posées tout d'abord comme unités de temps. La conséquence de ce principe était de diviser les exercices de mesure en deux catégories bien tranchées : d'une part les études rhythmiques à 2/4, à 3/4

et à 4 temps; d'autre part, des exercices analogues à 6/8, à 9/8 et à 12/8.

En maître expérimenté, M. Papin donne de très-sages conseils aux professeurs sur l'emploi du temps, les encouragements dus aux élèves, la division des forces, la fusion des voix, la position du corps, la respiration, le diapason, la dictée orale, la dictée écrite, etc., etc.

En somme, et puisqu'il n'y a rien de parfait sous le soleil, il faut considérer cet ouvrage comme un des plus estimables qui aient été écrits depuis le solfége de Rodolphe, ce vétéran des solféges, toujours debout, toujours vivant et toujours jeune dans ses vieilles années.

. . . .

L'appréciation qu'on vient de lire et un certain nombre d'autres appréciations sur les traités de musique exposés classe 89, ont paru dans le *Ménestrel*. Les auteurs dont nous avions à examiner les travaux n'ont pas toujours été de notre avis, et certaines de nos observations ont soulevé dans la presse spéciale des contradictions de la part de nos confrères en critique musicale.

Lettres particulières des auteurs et réfutations critiques publiées, seront ici mises sous les yeux du lecteur, comme un témoignage du respect que nous avons toujours professé pour le droit de réponse, et aussi dans l'interêt de la vérité dont nous sommes loin de nous croire l'infaillible interprète. J'espère que tous verront dans ce procédé courtois et tout spontané de notre part, un gage d'impartialité et une marque de vive sympathie pour les auteurs qui auront ainsi trouvé dans notre livre, non des jugements sans appel, mais une tribune libérale, ouverte à tous. Cela dit, je cède la parole à M. Moschelès.

« M. Oscar Comettant, chargé au *Ménestrel* du compte rendu critique de l'Exposition musicale de 1867 (classes n° 10 et n° 89), consacre à la méthode pratique de notre ami M. Ad. Papin un article assez étendu.

M. Comettant reconnaît que cet ouvrage « a rendu de sérieux services à l'enseignement », et ajoute qu'il se tromperait fort « s'il n'était l'objet d'une récompense des plus flatteuses ».

Cette déclaration sera d'autant plus précieuse à l'auteur que, quant aux principes de l'enseignement musical, le point de vue de son honorable critique diffère complétement du sien.

Confiant en des idées qui sont aussi les nôtres, et dont une expérience de chaque jour a confirmé l'exactitude, M. Papin n'a pas hésité à donner pour base spéciale à l'étude de la musique la pratique élémentaire de l'art. — M. Comettant se prononce en faveur des exposés théoriques; il s'attache à en

prouver la nécessité, et l'on sent fort bien que dans sa pensée intime, si nos progrès en musique ne sont pas encore tout ce qu'ils pourraient être, il faut s'en prendre à l'absence d'une de ces théories « bien exposées, simples, rationnelles, exactes », dont le besoin se fait généralement sentir.

Ce n'est pas la première fois que nous avons l'avantage de rencontrer M. Oscar Comettant armé en guerre sur ce terrain ; déjà, il y a quelque temps, à propos du petit solfége de M. Batiste, il a plaidé avec chaleur la cause qu'il défend aujourd'hui. Ce que réclame M. Comettant, ce qu'il cherche en vain dans tous les ouvrages élémentaires publiés jusqu'à ce jour, c'est un exposé de principes, bien logique, bien clair, lié en toutes ses parties, qui résume la science et en offre au premier coup d'œil le tableau.

Eh bien ! M. Comettant à mille fois raison de souhaiter qu'un pareil travail puisse voir le jour, et nous unissons nos vœux aux siens, car cette théorie serait en certains cas d'une utilité incontestable.

Seulement distinguons :

S'il s'agit de mettre l'exposé rationnel des principes de la musique entre les mains de personnages exercés aux travaux de l'esprit, et désireux de s'éclairer sur la nature d'un art qu'ils ne prétendent pas d'ailleurs pratiquer ; — si, par exemple, cette intéressante théorie est à l'adresse de certains critiques du mardi, qui, privés des connaissances spéciales que l'honorable M. Comettant possède à un si haut degré, peuvent éprouver la curiosité de se rendre compte des choses dont ils traitent, — nul doute qu'elle ne rende de nombreux et importants services.

Mais, transportée au sein de l'école, devant des élèves jeunes ou vieux, également étrangers aux premiers éléments de l'art, et qui demandent avant tout à mettre cet art en pratique, vos principes, vos règles et vos raisonnements ne seront rien moins que des entraves.

En voulez-vous la preuve ?

Nous voici en face d'une quarantaine d'enfants qui ne savent pas encore ce que c'est qu'une note. Le professeur, guidé par son bon sens, prend la craie et trace une figure au tableau. Survient M. Oscar Comettant : — Que faites-vous, grand Dieu ! vous enseignez à vos élèves le nom des notes, et ils ne savent seulement pas quel est l'art dont ils entreprennent l'étude ! Respectez la logique, les règles d'une sage théorie, commencez par le commencement et expliquez-nous d'abord bien clairement ce que c'est que la musique.

Rien de plus sensé que cette observation — en théorie — mais en pratique, voici l'écueil.

Il n'est pas un enfant de quatre ans qui ne sache fort bien, à part lui, ce que c'est que la musique, et il n'est pas un seul musicien, depuis Orphée jusqu'au dernier élu de l'Institut de France, en passant par J.-J. Rousseau, qui ait réussi à donner de cet art une définition satisfaisante. (M. Oscar Comettant prétend que deux lignes suffisent : nous l'attendons aux preuves.) Ainsi, d'une part, inutilité de l'explication ; d'autre part, impossibilité de donner à cette explication du caractère scientifique. Au demeurant, un petit quart d'heure perdu pour l'élève dont on fatigue inutilement l'attention.

Multipliez ces quelques minutes par le nombre d'observations superflues que le respect de la logique peut vous exciter à produire, et vous vous trouverez avoir sacrifié le temps nécessaire à l'éducation d'un musicien.

Plus nous réfléchissons sur ces procédés si simples, si naturels, qui consistent, en somme, à chercher la difficulté là où elle se trouve, c'est-à-dire à conquérir l'homme par l'habitude avant de s'adresser à sa raison, — moins nous pouvons comprendre les résistances de certains esprits dont la perspicacité et les lumières ne sauraient être mises en doute.

Certes, tout le monde ne peut avoir acquis l'expérience du professorat ; mais il est de ces choses qui frappent journellement les yeux et que nul ne doit ignorer.

Observons les enfants et les premiers instituteurs que la nature leur a donnés.

Qui donc a enseigné aux mères l'art de faire pénétrer dans ces têtes légères les germes précieux de l'instruction ?

Certes, si l'on excepte l'immortel Prud'homme, il n'est pas un père capable de tenir à son héritier présomptif ce langage :

— Mon enfant, vous voici parvenu à cet âge critique où l'homme commence à épeler ses lettres ; avant de procéder à un acte aussi solennel, je me dois à moi-même de vous donner quelques éclaircissements sur la nature et les lois du langage dont vous allez bientôt pénétrer les secrets. La question de l'origine des langues a été, de la part des philosophes, l'objet de longues et intéressantes controverses, etc., etc.

Évidemment, un père soucieux de l'avenir de son fils se bornera à lui dire : — Mon garçon, ceci est un A. — A, répétera l'enfant. — Et ceci est un B; et B plus A cela fait BA.

— Pourquoi ça ? eût sans doute demandé M. Comettant à son entrée dans la vie.

— Dis toujours *ba be bi bo bu*, mon petit ami ; je t'apprendrai plus tard à distinguer les voyelles et les consonnes.

Or, ce qui est juste et vrai relativement à la langue maternelle, ne l'est pas moins pour la musique, qui est une langue aussi. Peu importe que l'élève ignorant soit un enfant ou un adulte : avant de songer à raisonner une langue, il faut la conquérir par l'usage, c'est-à-dire apprendre à la parler et à la lire. Et c'est pourquoi une méthode vraiment sérieuse, pratique, composée en vue du progrès des élèves et non des grâces académiques, se soucie peu des formes conventionnelles et marche d'un pas bref vers l'utile.

J.-P. Moschelès. »

M. Moschelès, on le voit, est un de ces écrivains courtois et convaincus, qui savent bannir de leur polémique les personnalités blessantes, et discutent — très-agréablement, ma foi, — dans l'intérêt de ce qu'ils croient être la vérité.

Les polémistes de cette catégorie sont devenus rares depuis quelque

temps, et quand on en rencontre sur son chemin, c'est un plaisir, c'est presque un devoir de leur répondre.

J'ai dit et je répète que la partie théorique de solfége de M. Papin est le côté faible de cet ouvrage d'ailleurs très-recommandable. M. Moschelès a pris acte de cette déclaration pour exposer le système assez original qu'on vient de lire sur la théorie de la musique en général.

Ainsi, suivant lui, un bon exposé rudimentaire des principes de la musique est chose inutile pour enseigner aux enfants les éléments de cet art. Cependant il ne dit pas qu'il faille se passer de tout exposé, et il n'avance pas non plus que cet exposé, pour être bon, doive être mauvais. Quelle est donc la conclusion de cette critique? Il faudrait l'aller chercher dans les nuées où elle plane bien au-dessus de ma portée, je l'avoue.

Mon honorable contradicteur semble croire qu'il entre dans mes idées de sacrifier la pratique à la théorie dans l'enseignement du solfége. C'est une erreur. J'ai dit seulement que, puisqu'il paraîtra toujours bien difficile de faire comprendre quoi que ce soit à qui que ce soit sans une explication quelconque, il faut que cette explication soit bien faite, et je m'étonne qu'on puisse penser différemment.

Les enfants, d'ailleurs, ne sont pas aussi inintelligents que le croit M. Moschelès. Ce qui caractérise leur jeune cerveau, c'est beaucoup moins l'imagination que la logique. Les personnes qui, pour se mettre à la portée des enfants, raisonnent mal, commettent une faute grave. Ne raisonnez pas du tout avec eux, soit, et ils devineront ce qu'ils pourront, ou raisonnez juste; car si vous raisonnez faux et qu'ils vous comprennent, vous aurez nécessairement faussé leur jugement.

Pour prouver que j'ai tort de raisonner ainsi moi-même et de vouloir dans les méthodes élémentaires une théorie « bien exposée, rationnelle, exacte », M. Moschelès met en scène le personnage solennel et creux de Joseph Prud'homme qui, désirant enseigner à son enfant âgé de trois ou quatre ans les lettres de l'alphabet, lui tient d'abord ce langage :

« Mon enfant, vous voici parvenu à cet âge critique où l'homme « commence à épeler ses lettres; avant de procéder à un acte aussi « solennel, je me dois à moi-même de vous donner quelques éclaircis- « sements sur la nature et les lois du langage dont vous allez bientôt « pénétrer les secrets. La question de l'origine des langues a été, de la

« part des philosophes, l'objet de longues et intéressantes controver-
« ses, etc., etc. »

Qui donc a jamais dit qu'il fallût, avant d'enseigner aux élèves de solfége à connaître le nom des notes, leur parler *de la nature, des lois et des secrets de l'art?... des longues et intéressantes discussions dont l'origine de la musique a été l'objet de la part des philosophes?...* Il est fâcheux que, dans un article de critique sérieuse, M. Moschelès se soit laissé entraîner à de pareils écarts d'imagination. On ne discute point avec un petit enfant à qui l'on apprend à connaître les lettres. Toutefois, si l'on croyait utile de faire appel à sa jeune intelligence, il ne faudrait pas la troubler par des explications vicieuses ou trop incomplètes; il faudrait la fortifier, au contraire, par la logique et la méthode.

Jusqu'à ce que l'utilité me soit démontrée d'une mauvaise théorie musicale, même à l'usage exclusif de la jeunesse, je persisterai à croire que quand on écrit un exposé quelconque, il faut le bien écrire.

L'ouvrage de M. Papin, arrivé aujourd'hui à sa trois ou quatrième édition, s'enrichira, je l'espère, d'un bon exposé théorique. Nous n'aurons plus alors qu'à l'applaudir des deux mains, sans aucune restriction.

Méthode de musique vocale composée par une réunion de professeurs et d'artistes, sous la direction de M. Delafontaine.

Cette méthode, destinée à l'enseignement du chant dans les lycées, les colléges, les écoles normales primaires, les écoles communales, les établissements religieux, les sociétés chorales, a été composée,—je crois pouvoir le dire sans indiscrétion, — sous le patronage du ministre le plus dévoué aux progrès de la musique, M. Duruy. Comme nous, sans doute, M. Duruy a eté frappé de l'insuffisance de presque tous les solféges, et, après avoir rendu obligatoire l'étude de la musique dans les écoles, il a tout naturellement cherché dans une bonne méthode les moyens de réaliser son programme. Un certain nombre de musiciens ont été désignés à cet effet, et ils se sont mis à l'œuvre avec beaucoup de zèle, souvent avec bonheur.

De cette association de toutes les forces musicales combinées est né, en effet, au bout de quelques mois, un ouvrage en quarante leçons, qui, sans être un chef-d'œuvre, est du moins une œuvre très-estimable.

Ici, la théorie n'est point sacrifiée à la pratique, comme dans la méthode de M. Papin ; elle y tient, au contraire, une place importante.

La méthode de musique, sous la direction de M. Delafontaine, commence tout naturellement par une définition de la musique; mais cette définition n'est pas entièrement juste. « La musique, disent les professeurs et les artistes réunis » (un professeur de musique n'est donc pas un artiste ?), « la musique est l'art de charmer l'esprit et d'émouvoir le cœur au moyen des sons. » La musique a bien pour but d'émouvoir le cœur au moyen des sons, mais peut-on dire qu'elle charme toujours l'esprit ? Le trémolo des violons qui annonce dans le mélodrame l'apparition du traître a-t-il rien de charmant, et l'esprit se trouve-t-il plus charmé à l'audition de la grande marche funèbre de Beethoven ou à la scène de la *Bénédiction des Poignards* des *Huguenots ?*

Cette définition n'est donc pas exacte dans sa première proposition, et elle présente cet inconvénient, de rappeler la ridicule définition de J.-J. Rousseau, adoptée par l'Académie : « La musique est un art d'agrément ». Je sais que rien n'est plus rare qu'une bonne définition, et il est amusant de voir avec mon savant ami Georges Kastner, dans sa *Parémiologie musicale*, de quelles façons diverses les musiciens et les philosophes, anciens et nouveaux, ont défini la musique, qui est pour Michelet « l'art de la pénétration mutuelle ».

Mais c'est là un détail de peu d'importance. Ce qui a plus de gravité, c'est l'assertion suivante : « La durée des sons constitue le RHYTHME ».

Si l'élève comprend cet énoncé, il croira que les sons d'une cloche en branle forment un rhythme, et qu'il suffit d'un son prolongé pour déterminer aussi un rhythme. Et il se dira que tout est rhythme dans la musique, puisque tous les sons se prolongent plus ou moins... Et de déduction en déduction, il sera peut-être conduit à penser que seuls les sons qui ne se prolongent pas beaucoup peuvent fournir de la musique non rhythmée... Et il se demandera jusqu'à quel point un son doit être bref pour n'être pas rhythmé... Et il ne comprendra pas qu'on ait pu chanter pendant plusieurs siècles de la musique sacrée sans rhythme, c'est-à-dire du plain-chant, qui pourtant avait des sons prolongés, et très-prolongés.

On me répondra peut-être que les élèves ne feront pas toutes ces réflexions, et qu'ils écouteront sans la comprendre la définition du rhythme par M. Delafontaine et ses collaborateurs. Alors j'ajouterai

qu'il était bien inutile que ces Messieurs se donnassent la peine de rédiger cette définition, puisqu'elle était faite pour n'être pas comprise.

La vérité est que, pour tout musicien, le rhythme est le retour périodique d'un groupe de sons, ni plus, ni moins.

Dans la première page de cette méthode, on voit aussi, comme dans le solfége de M. Papin, qu'il y a sept sons principaux en musique : *do, ré, mi, fa, sol, la, si*. J'ai dit à ce sujet ce que j'avais à dire, et je n'y reviendrai pas. Quand on sait un peu la musique, on *devine* la pensée des théoriciens qui s'expriment ainsi ; mais quand on ne la sait pas du tout, on la sait un peu moins encore après de semblables explications.

Évidemment, MM. Papin et Delafontaine ont voulu dire que notre système musical a pour base *sept espèces de notes*, représentant *sept espèces de sons fondamentaux*, de même qu'il y a neuf espèces de chiffres, plus le zéro dans notre système de numération, et vingt-six espèces de lettres dans notre alphabet.

La méthode de M. Delafontaine rachète amplement cette énonciation vicieuse par une ingénieuse invention, ou du moins par un heureux perfectionnement. C'est la gamme figurée, que j'appellerai volontiers *l'alphabet de la musique*.

Dans ce petit tableau, le nom des sept notes de la gamme établie sur une échelle de sept barreaux se trouve mis en regard des sept chiffres qui en indiquent les degrés. L'œil, ici, sert d'excellent auxiliaire à l'entendement, et cette figure vaut mieux que toutes les définitions pour faire apprécier le rôle de chacune des sept notes dans la formation de la gamme.

Une autre trouvaille du même genre, c'est la figure qui marque, devant chaque leçon à solfier, la décomposition des temps de la mesure. Le professeur lui-même, en personne, ne pourrait pas mieux faire, et l'élève n'a qu'à calquer en quelque sorte ces figures d'après les flèches indicatrices, pour battre la mesure avec rectitude.

Pourtant, on pourrait faire observer, comme il est dit dans le solfége de M. Lecoispellier, dont nous parlerons plus loin, que la mesure à trois temps, représentée par un triangle rectangle, est une figure vicieuse. Un triangle équilatéral serait préférable, en ce qu'il donnerait une figure parfaitement régulière. Les trois temps étant égaux dans la mesure de ce nombre, il serait bon de la représenter par ce triangle, dont les trois côtés sont égaux.

Enfin, il faut considérer comme un excellent exercice pratique, dans l'ouvrage de M. Delafontaine, et une bonne idée à tous les points de vue, l'application aux leçons de solfége, — qu'on chante d'abord en nommant les notes, — de paroles tirées des chefs-d'œuvre de notre littérature.

En somme, cette méthode, malgré ses défauts, est un livre élémentaire d'un mérite réel et d'une incontestable utilité. Plus peut-être que dans tous les autres traités élémentaires de musique, le signe musical ou une figure d'invention vient se mêler au texte et l'éclairer d'une vive lueur.

Solfége populaire en 75 leçons, par Lecoispellier aîné.

M. Lecoispellier appelle son solfége un solfége populaire. Si le peuple n'avait pour apprendre les principes de la musique que ce solfége, il ferait peut-être bien d'y renoncer. Les musiciens pourront prendre intérêt, trouver même profit à parcourir ce travail quelquefois ingénieux, quelquefois bizarre, mais il est interdit au vulgaire ignorant d'en apprécier le mérite.

Au début, M. Lecoispellier présente un tableau *complet* de tous les signes employés pour l'écriture musicale, et ce tableau doit donner le vertige à l'élève qui l'envisage pour la première fois. Dès la seconde ligne, l'auteur du solfége populaire parle des sept clés en les appelant *clé de do, clé de sol* et *clé de fa,* sans avoir fait aucune mention des *do*, des *sol* et des *fa*, et sans même indiquer le rôle des clés. Puis il passe immédiatement aux signes altératifs, sans dire ce que ces signes ont mission d'altérer, pour entrer immédiatement après dans cette explication lumineuse pour un élève qui apprend la musique depuis une demi-minute :

« Le *dièse* hausse la note » (quelle note, et qu'est-ce qu'une note? doit se demander l'aspirant musicien) « d'une seconde mineure. » (Mais qu'est-ce qu'une seconde et qu'est-ce qu'une mineure ?)

« Le *bémol* baisse la note » (est-ce la même note, et comment le bémol s'y prend-il pour baisser cette note, ô mon Dieu !) « d'une seconde mineure. » (Encore cette seconde mineure... est-ce une seconde qui n'a pas atteint sa vingt et unième année?)

« Le *bécarre* annule l'effet du dièse et du bémol. » (Je n'en suis pas fâché, continuera de penser l'ignorant en musique, et je sens que pour la tranquillité de mon esprit le bécarre est indispensable.)

« Le *double dièse* » (il y a donc des dièses qui ne se contentent pas d'être simples! l'orgueil est partout) « baisse la note d'une seconde majeure.» (Toujours cette même mote—*la* note—que je ne connais pas, et qui hausse, je ne sais comment, ni pourquoi, d'une seconde plus âgée sans doute que la seconde mineure, et que, par cette raison, probablement, on appelle seconde majeure. Mais que de doutes, de perplexités dans mon pauvre esprit bouleversé dès le début, et que la musique est donc difficile à comprendre! Je vais, pour me délasser un peu, faire quelques heures d'algèbre.)

Moi, à la place de M. Lecoispellier, je refondrais mon ouvrage. Les bonnes choses qui s'y trouvent méritent d'être conservées. Tel qu'il est, j'ai peur qu'elles ne soient perdues pour l'enseignement, du moins pour l'enseignement populaire. Ce qui n'empêche pas que cet excellent musicien ait formé au moyen de sa méthode beaucoup et de bons lecteurs. Une chose est d'enseigner soi-même, autre chose de régler dans un livre un plan d'enseignement.

. . . .

M. Lecoispellier n'a pas accepté ce jugement que j'avais cru devoir faire. Je ne puis que le maintenir après un nouvel examen de son ouvrage, et malgré la réclamation qu'on va lire :

« *A M. Oscar Comettant.*

« Oui, monsieur, votre critique est de la plus rigoureuse exactitude; la première page de mon solfége renferme, en effet, toutes les dénominations que vous indiquez si spirituellement, et je conviens avec vous que les élèves n'y comprendront rien, si, faisant comme vous, ils se contentent de cette première page et ne se donnent pas la peine de pousser plus loin leurs études [1]. Vous trouvez bien plaisant que je dise : *une seconde majeure, une seconde mineure;* est-ce que *la tierce majeure* et *la tierce mineure* sont plus sérieuses? Le mot *ton* vous convient mieux probablement, parce qu'il exprime dans tous vos solféges deux choses tout à fait différentes [2]. Si c'est là de la clarté, j'avoue ne pas la comprendre de

1. Qui donc a pu vous dire cela, monsieur? J'ai lu, au contraire, plusieurs fois tout votre ouvrage que votre éditeur a eu la bonté de m'envoyer, et que je conserve avec soin dans ma bibliothèque.

2. Je n'ai jamais dit un mot de cela, et l'auteur n'a pas, que je sache, inventé les termes de tierce majeure et de tierce mineure, pas plus que cet autre terme *silence de noire*, dont se servent les Espagnols et les Portugais depuis qu'il y a des silences et des noires. J'ai dit seulement qu'avant de disserter avec un élève sur les notes, les clés, les silences, les noires, les tierces majeures et les tierces mineures, il est de toute nécessité de lui faire savoir qu'il existe des notes, des clés, des silences, des noires, des tierces majeures et des tierces mineures. Une méthode sans méthode est un chaos; or, le chaos, manquant essentiellement de voie, est le contraire de la méthode, qui est le moyen d'arriver à un but déterminé par la voie la plus sûre et la plus aisée.

cette manière. Pourquoi vous être arrêté à la moitié de la première page? La suite vous aurait procuré de nouvelles surprises; à la fin même de cette première page, figure un tableau fort réjouissant sur les valeurs des notes et leurs silences correspondants; dans ce tableau, j'ai eu l'indélicatesse d'appeler une *double croche* une *demi-croche*, et un *soupir* un *silence de noire;* quelle hérésie!!! Plus loin, en tournant la page, je me suis permis de régulariser la mesure à l'aide de figures géométriques? Et ma théorie des gammes? (vous ne pouvez pas en parler, puisque votre examen s'est arrêté à la première page). Cette main à l'aide de laquelle on construit les quinze gammes majeures, celles qui ont atteint leur 21e *année*, ont bien aussi leur côté drôlatique.

« Votre critique est plaisante; par cette raison elle n'est pas sérieuse; mon ouvrage, lui, est sérieux, et aussi, par cette raison, il n'est pas plaisant. Il vaut la peine d'être examiné, car il a fait ses preuves, et il est tout disposé à les renouveler.

« Oui, monsieur, j'ai appris la musique, avec ma méthode, à des enfants, à des gens faisant partie de ce vulgaire ignorant dont vous parlez dans votre article. Ma méthode n'est ni bizarre, ni à refaire; elle est logique, depuis la première page jusqu'à la dernière, dans ses principes théoriques et pratiques; avec elle on fait non des croque-notes ou des perroquets, mais de véritables musiciens, sachant lire et transposer dans tous les tons et sur toutes les clés; à analyser un morceau dans tous ses détails de modulations et de valeurs, et pouvant écrire, sous la dictée, toutes les difficultés de mesure et d'intonation.

« Je me résume : tous les routiniers doivent trouver mon solfége bizarre, difficile à comprendre. Les musiciens sérieux (je parle ici de ceux qui jugent sans parti pris) reconnaîtront qu'il renferme tous les éléments du véritable progrès; ils se rangeront à l'opinion de l'Institut de France, qui termine ainsi son rapport sur mon ouvrage : *En un mot, la méthode de M. Lecoispellier est claire, ingénieuse, progressive et concise* [1].

« Mon solfége est le fruit de vingt années de recherches, d'études et d'expériences; à ce titre seul il a droit à un examen sérieux; lui refuser cet examen, c'est votre droit; mais l'attaquer par le ridicule, ce n'est ni *courtois* ni *généreux*.

« LECOISPELLIER aîné,

« Auteur du *Solfége populaire* en 75 leçons. »

1. Encore une fois, il y a de très-bonnes parties dans l'ouvrage de cet estimable professeur; mais comment lui faire comprendre qu'il en est trop souvent de l'Institut comme de certains grands poëtes : « Jeune homme, disent-ils, vous êtes l'avenir, je suis le passé; vous êtes l'aurore, je suis le crépuscule; » et ils n'en pensent pas un traître mot. Ah! les rapports de l'Institut! Le rapporteur s'appelle *Cliché*.

2. Si jamais il arrive à M. Lecoispellier aîné, qui me reproche de n'être ni courtois ni généreux à son égard, de composer un autre traité, c'est lui que je prierai d'en rendre compte à ma place. M. Lecoispellier aîné, toujours indulgent, saura bien se faire justice en se comblant d'éloges.

Principes de la Musique et Méthode de transposition, par Augustin Savard. — Cours complet d'harmonie théorique et pratique, par le même.

M. Savard a écrit, pour sa théorie des principes de la musique, une préface dont quelques extraits feront apprécier l'esprit du livre tout entier :

« Si la pratique de la musique se vulgarise, dit cet excellent professeur,—contrairement à MM. Papin et Moschelès,— il faut qu'à cette pratique se joigne la connaissance des principes sur lesquels elle repose.

« Et cependant, pour beaucoup de ceux qui cultivent la musique, il n'en est pas ainsi. Souvent, après de longues années consacrées exclusivement à l'étude du mécanisme de l'exécution, toute la science musicale se borne à la connaissance usuelle des signes de la notation.

« Cette ignorante insouciance des principes et des saines traditions est funeste aux intérêts de l'art, car elle laisse le champ libre au charlatanisme et à toutes les cupides exploitations.

« Ajoutons que si elle nuit à l'art, elle n'est pas moins préjudiciable à l'individu. C'est surtout quand l'élève veut s'initier à la science de l'harmonie et de la composition que cette lacune laissée dans les premières études devient un malheur presque irréparable. L'éducation musicale a été manquée ; elle doit être reprise en sous-œuvre. Mais l'amour-propre ne veut pas avouer cela, ou bien le temps fait défaut. Le professeur est alors obligé d'avoir recours à des procédés empiriques, au lieu de s'adresser à l'intelligence ; l'élève pourra acquérir le métier, jamais le savoir. »

Après ces considérations, dont il serait difficile de contester la justesse, M. Savard nous indique le plan qu'il a suivi.

Quand un auteur parle de son œuvre, ou il divague, ou il en parle mieux que personne. C'est ainsi que Balzac a écrit, sur quelques-uns de ses romans, des critiques admirables.

M. Savard ne s'est point imposé la tâche d'analyser sa théorie ; il nous apprend simplement ce qu'il a voulu faire. Or, ce qu'il a voulu faire, — je ne dis pas ce qu'il a toujours fait, bien que son œuvre soit une des moins imparfaites que nous ayons jamais étudiées,—c'est d'exposer, en guise d'étude préparatoire et sous la forme la plus simple et la mieux appropriée à un enseignement primaire, les rudiments de la langue des sons.

Cette sorte d'introduction théorique à une théorie plus complète sur

le même sujet, et dans le même livre, est un procédé sur l'utilité duquel on peut être divisé, mais qui du moins a le mérite de la nouveauté.

Après cette sorte d'A B C, par demandes et par réponses, M. Savard reprend en sous-œuvre toutes les questions qu'il n'a pour ainsi dire qu'effleurées, et ce dernier travail, sous le titre d'*Etude développée*, est tout l'ouvrage, comme le dit lui-même l'auteur.

L'étude développée de la théorie des principes de la musique est, disons-le d'abord, une bonne étude, complète sans aridité, savante sans pédantisme, et qui, naturellement, logiquement et sans efforts, conduit l'élève à l'étude de l'harmonie, ce complément indispensable de toute bonne éducation musicale.

« Comme un voyageur, dit M. Savard, qui chaque jour se rend compte de l'espace qu'il a franchi, nous nous arrêtons fréquemment et, jetant les yeux sur le chemin parcouru depuis la dernière étape, nous donnons un *résumé* dont les courts paragraphes peuvent être retenus facilement. Chacun de ces résumés est suivi d'*exercices* qui permettent de s'assurer qu'on a bien compris ce qui a été dit, et fournissent le moyen d'en faire l'application. »

M. Savard, qui sait par expérience que tous les élèves ne sont pas également bien organisés, a posé pour ainsi dire ses explications suivant l'intelligence de chacun. Pour les esprits relativement forts, il a écrit en gros et en petit texte un enseignement complet, presque scientifique sur chaque partie de la théorie. Les élèves que des explications trop étendues embarrassent et fatiguent, feront bien de s'en tenir modestement aux résumés écrits en gros caractères. Plus tard, quand leur esprit et leur oreille commenceront à s'habituer à la langue de sons et aux termes propres à cette langue, ils pourront alors sans nul inconvénient s'aventurer dans le petit texte. Et comme l'appétit vient en mangeant, — l'appétit scientifique surtout, — tous trouveront à la fin du livre, en forme de notes, les éclaircissements désirables sur des faits se rattachant soit aux origines, soit à la partie scientifique de l'art, soit même à d'autres connaissances qu'il importe à tout musicien digne de ce nom de ne pas ignorer.

Malheur en effet à l'artiste qui emprisonne ses facultés dans le cercle des seules instructions indispensables à l'intelligence de son art !

Il faut apprendre au delà de ce que l'on veut savoir pour bien savoir ce que l'on veut apprendre.

Tout s'enchaîne, tout se lie intimement dans le vaste champ des con-

naissances humaines, et le musicien qui ne sait que la musique ne la sait jamais très-bien.

Autrefois, dit-on, musicien était synonyme d'ivrogne et d'ignorant.

On commence à croire de nos jours qu'on peut être musicien, et même grand musicien, sans boire comme une Silène et sans raisonner comme un Jocrisse.

Beaucoup de personnes même semblent convaincues qu'il n'est pas impossible à un musicien d'être un homme du monde, un homme distingué par l'universalité de ses connaissances et un homme d'esprit. Voltaire, qu'on a tant calomnié, a-t-il jamais écrit cette phrase : *Vous êtes musicien et pourtant vous avez de l'esprit ?* J'ai souvent cherché cette malencontreuse accusation dans les soixante-quinze volumes de mon édition de Voltaire (édition Beaumarchais), et je n'y ai rien vu de semblable.

Mais j'oublie qu'il s'agit des *Principes de la Musique*, de M. Augustin Savard, et que j'ai encore à vous parler de son *Cours complet d'Harmonie théorique et pratique.*

Qu'est-ce que l'harmonie ?

Pour l'homme doué de la faculté créatrice, c'est un code qu'il respecte plus ou moins, suivant les circonstances. Pour le musicien stérile, c'est un masque. Pour personne l'harmonie ne saurait être la composition.

« La composition, dit excellemment Barbereau dans son *Traité théorique et pratique*, étant non-seulement un art d'investigation, mais surtout de création, c'est par l'observation, la lecture, l'audition des grands modèles en tous genres, jointes à quelques excursions plus ou moins profondes, mais consciencieuses, dans les lettres, les sciences, l'histoire et les beaux-arts, que l'élève peut franchir la limite qui sépare le grammairien de l'orateur, l'harmoniste du compositeur. »

Que d'harmonistes pourtant se croient compositeurs et modulent sans cesse, n'ayant rien à dire dans le ton !

Un jour, une dame compositeur — mauvais compositeur — me pria de lui mettre quelques mots sur son album. J'écrivis ces lignes :

« La dissonance a été donnée au musicien pour masquer son impuissance, comme la parole, d'après M. de Talleyrand, a été donnée au diplomate pour déguiser sa pensée. Quand le premier chante, c'est comme s'il parlait ; quand le second parle, c'est comme s'il chantait. »

L'art de moduler n'est en effet trop souvent que l'art de dissimuler l'impuissance.

Car il y a deux manières en musique d'exprimer les sentiments et les passions qui relèvent de cet art.

La première appartient au génie : c'est la bonne, c'est aussi la plus rare, et ce n'est point dans les traités d'harmonie qu'on en trouve le secret.

La seconde manière est celle des hommes du métier qui ont le talent sans le génie, l'intelligence et la sensibilité sans la faculté créatrice. C'est la mauvaise. C'est aussi la plus commune, et on en trouve la recette dans les règles du contre-point et de l'instrumentation.

Les compositeurs de cette catégorie savent ce qu'il faut faire, ils l'admirent chez les autres ; mais, juifs-errants de la mélodie, ils marchent sans cesse à sa poursuite sans l'atteindre jamais.

Est-il un tourment plus digne de pitié !

Le pis est que ces malheureux, condamnés de la Muse aux travaux inutiles à perpétuité, n'inspirent qu'un très-médiocre intérêt.

— Pourquoi, pense le public, cet homme fait-il de la musique, puisqu'il n'en peut pas faire ?

Le public a raison. On comprend un mauvais cordonnier, un mauvais tailleur, un mauvais cuisinier ; tout le monde ne saurait avoir à son service un Sakoski, un Dusautoy et un Vatel ; néanmoins il faut que chacun se chausse, s'habille et mange. Mais la musique n'étant pas précisément un besoin de première nécessité, chacun a le droit, mieux encore, le devoir de la désirer parfaite.

Voilà bien pourquoi chaque année s'augmente le nombre des grands prix de Rome, en disponibilité d'emploi.

Tant qu'il ne s'est agi que d'encourager en eux le labeur et la bonne volonté, des hommes graves, revêtus d'habits à palmes vertes, les ont félicités et couronnés ; mais dès qu'il a fallu mettre en œuvre pour une œuvre véritable, cette bonne volonté et tout l'outillage musical, les corps faits de matière sont restés mutilés sur le champ de bataille de l'art, où l'esprit et la flamme peuvent seuls triompher.

Ah ! s'il existait un livre qui pût communiquer cet esprit et cette flamme !

En existe-t-il seulement un pour nous dire ce qu'est le génie ?

J.-J. Rousseau se tire d'affaire en écrivant sur le génie un morceau de déclamation qu'on a beaucoup admiré, mais qui, en l'examinant bien, ne dit pas grand'chose.

« Ne cherche point, jeune artiste, ce que c'est que le génie. En as-« tu? tu le sens en toi-même; n'en as-tu pas? tu ne le connaîtras « jamais. »

Au lieu de s'échapper ainsi par la tangente, j'aurais voulu que le philosophe musicien eût appliqué son génie à nous faire sentir, sinon à nous expliquer, par quel mécanisme resté un des plus merveilleux secrets de la nature, l'homme d'imagination, sous l'influence d'une émotion supérieure qu'il a fait naître et qu'il dirige, sent s'exalter son âme et pour ainsi dire s'ouvrir son cœur. Son être entier s'ébranle dans ce divin effort du sentiment qui cherche son expression et ne la trouve souvent qu'après une lutte ardente, désespérée même, où la douleur se mêle à la plus céleste volupté.

Toute conception est un mystère et tout mystère vient de Dieu.

Touché par la grâce artistique, le musicien de génie agit; mais il ne sait comment il agit, ni quelle main puissante a fait mouvoir en lui le sublime ressort de la création. En proie au délire, il chante ou pleure la phrase mélodique née de sa propre vie, animée de son âme propre et dégagée harmonieusement de lui-même sous le souffle de l'inspiration.

Ainsi faite de vie et de rayonnement, l'œuvre du musicien vit et rayonne dans les siècles.

Elle vit, quelle que soit sa forme et son caractère, que cette forme soit simple ou composée, ancienne ou moderne, dans le goût italien, français, allemand ou même africain, qu'elle ait été conçue sans aucun accompagnement, comme le chant de la *Marseillaise*, ou qu'elle soit sortie parachevée du cerveau de son auteur, comme le trio de *Guillaume Tell* où l'andante de la symphonie en *la* de Beethoven.

Mais entre l'œuvre de génie d'un musicien ignorant et celle d'un musicien savant, quelle distance! C'est presque l'infini de l'art. Il faut le dire et le répéter, si les fortes études ne donnent pas l'inspiration, elles la nourrissent, la provoquent et l'élargissent dans des proportions considérables.

La science, au service du génie, est plus qu'un guide, c'est un moule sans cesse variable, mais toujours correct et pur, dans lequel les idées prennent pour ainsi dire un corps avec toutes les proportions de la beauté.

En résumé, si vous voulez mériter le nom de musicien, étudiez l'harmonie, car on n'est pas musicien sans la connaître; mais de grâce, n'en faites pas un mauvais usage pour composer, si telle n'est pas votre

vocation. Que les impuissants cessent de se faire illusion ; le temps est passé où l'on pouvait impunément donner du cuivre harmonique pour de l'or mélodique. Il faut de la pensée dans les œuvres, de la pensée pour nos oreilles devenues difficiles et pour notre âme éduquée par les chefs-d'œuvre de tous les pays. Le *procédé* en musique a vécu. On s'en contentait en France, il y a quelques années encore ; on n'en veut plus. Avec un peu de tact, de la patience et du papier réglé, si vous connaissiez suffisamment les lois de l'harmonie, l'enchaînement des modulations qui en dérivent, l'étendue et le doigté des instruments, vous écriviez une partition quelconque et vous preniez hardiment la qualité de compositeur de musique. On vous laissait faire et on vous écoutait. Le personnage que vous mettiez en scène était-il agité par les remords ? en avant les trémolos de violon et les marches d'harmonie (ascendantes si le remords devait éclater en une explosion d'accords de septième diminuée ; descendantes si le remords tendait à s'apaiser pour faire place au calme de l'esprit, auquel cas les flûtes, les hautbois, les bassons, les clarinettes et les cors se faisaient entendre). — Pour la haine, ces compositeurs maquillés avaient les trémolos d'alto et les coups de trombones ; — pour l'amour mystique, les violons avec sourdine et les arpéges de harpes ;—pour l'amour passionné, la voix du violoncelle ;— pour les gaîtés champêtres, la mesure à six huit, une double pédale de basse à la tonique et à la dominante, frappant chaque premier temps de la mesure ; plus le hautbois, la flûte, le basson, le tambourin ;—pour les apparitions fantastiques, ils avaient les trémolos de violon avec les sons graves de la clarinette, l'alto et le cor ; — pour un orage, un fouillis quelconque avec des traits de petite flûte ; — pour les regrets et la mélancolie, le cor anglais ; — ainsi de suite de tous les sentiments et de toutes les peintures.

Que les amateurs qui voudraient continuer ces belles traditions cherchent des recettes ailleurs que dans le traité d'harmonie de M. Savard. Ce livre est sérieux, et c'est sérieusement qu'il faut l'étudier en vue d'un résultat sérieux.

Dans la première partie, où toutes les règles de l'harmonie sont exposées avec beaucoup de clarté, j'ai remarqué bon nombre d'ingénieuses explications appuyées d'exemples parfaitement écrits, notamment en ce qui concerne l'enchaînement des accords consonnants et le mécanisme de la modulation. Rien de révolutionnaire dans cette méthode, mais ce qui vaut mieux presque toujours, de la simplicité et une certaine concision dans le développement.

« De tous les ouvrages didactiques qui ont succédé à celui de Rameau, dit M. Savard, le plus clair, le plus précis est incontestablement le traité d'harmonie de Catel ; la théorie y est fondée sur un système simple et naturel. Mais les exemples sont rares; les exercices manquent dans ce livre. »

L'auteur du traité qui nous occupe n'a pas voulu s'exposer à un reproche semblable. La seconde partie du cours de M. Savard est remplie tout entière par des leçons d'harmonie de différents auteurs. Voilà de bons exemples à suivre, et à moins d'en aller chercher d'analogues dans le traité d'harmonie de Chérubini, — le maître des maîtres en fait de contre-point, — je n'en connais pas de meilleurs.

Cours complet de musique vocale, par Alexandre Lemoine, maître de chapelle à la cathédrale d'Orléans.

Voici un *Cours complet de musique vocale* (*théorie et pratique*), par M. Alexandre Lemoine, maître de chapelle à la cathédrale d'Orléans.

Disons tout d'abord que les principes de la musique y sont assez clairement expliqués généralement et exposés dans un ordre logique qui doit en faciliter l'intelligence. Mais qu'il est donc rare de trouver de bonnes définitions dans les méthodes rudimentaires !

« La musique, dit M. Lemoine, est l'art de bien chanter. »

D'abord il n'existe aucun art qui ne soit l'art de bien faire ce qu'il comprend; ensuite la musique n'est pas seulement l'art de chanter, c'est aussi l'art de jouer des instruments, et c'est encore l'art de combiner les sons, quand le musicien n'est ni chanteur ni instrumentiste, qu'il est seulement compositeur, comme Berlioz, par exemple, et mon vieil ami Boisselot, l'auteur de *Ne touchez pas à la Reine*. Mais je ne veux pas chicaner plus longtemps M. Lemoine sur cette définition et sur quelques autres encore que j'ai notées au passage ; ce ne sont là que des peccadilles quand il s'agit d'un traité plus pratique que théorique, et destiné aux commençants. D'ailleurs j'ai trouvé des chapitres parfaitement conçus au point de vue de la méthode, et certaines parties de la théorie musicale écrites en un style clair, précis, sans prétention et suffisamment correct.

Mais ces qualités, pourtant assez rares, ne distinguent pas seules le livre du maître de chapelle de la cathédrale d'Orléans. Ce qui constitue l'originalité de la méthode de M. Lemoine et fait son plus grand mérite,

c'est un tableau qu'il appelle omnitonique et qui est aussi chromatique.

« L'expérience, dit l'auteur, m'autorise à affirmer que, par l'emploi de mon tableau omnitonique, les plus grandes difficultés de l'intonation deviennent pour les plus jeunes élèves un véritable jeu. »

C'est peut-être aller un peu loin. Toutefois, après un examen attentif de ce tableau, je crois pouvoir affirmer à mon tour qu'il est de nature à abréger l'étude de la solmisation, une étude toujours longue et pour laquelle, comme l'a dit Choron, l'application, l'intelligence et même le travail le plus ingénieux ne sauraient suppléer l'action lente du temps. Si le tableau omnitonique ne présente pas tous les avantages du gammier de M. Frelon (un chef-d'œuvre, nous le verrons plus loin, et qui, inqualifiable oubli ou omission révoltante, n'a même pas eu l'honneur d'une mention honorable à l'Exposition), il élargit le cadre des études élémentaires, en permettant de donner d'une manière saisissante pour tous, des notions théoriques et pratiques sur les différentes espèces de modulations et sur la manière de les opérer. M. Alexandre Lemoine a raison quand il dit : « La solmisation par le *tableau* devient ainsi un germe que fécondera facilement un jour la connaissance de l'harmonie, connaissance aussi indispensable à celui qui se sent poussé vers les régions élevées de l'art qu'à celui qui veut jouir en amateur éclairé des beautés de la musique. »

Il serait sans doute intéressant pour les musiciens qui me lisent de donner ici une explication détaillée du tableau omnitonique; mais je crains que, sans le secours de ce tableau, toute explication paraisse aride et inutile. Je ne puis donc que renvoyer le lecteur à l'ouvrage dans lequel, du reste, cette explication se trouve très-bien faite par l'auteur lui-même.

En somme, c'est un bon ouvrage que celui de M. Alexandre Lemoine, et je m'associe aux éloges qu'en ont faits avant moi M. de Lafage, notre ami tant regretté d'Ortigue, et Gounod, qui, étant directeur de l'enseignement du chant dans les écoles communales de la Ville de Paris, écrivit la lettre suivante à l'auteur du solfége qui nous occupe : « Je vous félicite sincèrement, Monsieur, du travail très-ingénieux que vous m'avez fait l'honneur de me soumettre, et qui se distingue des méthodes connues jusqu'ici par le tableau que vous nommez *omnitonique*. Ce tableau, qui se recommande par sa simplicité et sa clarté, permet aux enfants de saisir d'un coup d'œil la formation des gammes et leur en-

chaînement, au moyen des *notes communes* et des accidents qui les modifient. Ce tableau, entièrement nouveau, a l'immense avantage d'être applicable à toutes les méthodes en usage. On voit que votre travail est le fruit d'une longue méditation appuyée d'une longue pratique. Je suis convaincu que l'application de votre procédé rendrait un grand service à l'étude pratique de la musique vocale dans les établissements scolaires. » Une semblable attestation vaut un prix d'académie, si elle est sincère, comme nous ne saurions en douter, et je me tais pour ne pas l'affaiblir [1].

1. Cette appréciation nous a valu la lettre que voici et qu'on lira avec plaisir, ne fût-ce que comme un exemple de ces jeux de la scolastique si en faveur au temps du docte et très-infortuné Abailard.

Orléans, 2 septembre 1867.

MONSIEUR OSCAR COMETTANT,

En vous remerciant très-sincèrement du bienveillant article que vous avez écrit sur mon *Cours de musique vocale* exposé à la classe 89, je viens vous demander la permission d'expliquer en quelques mots cette définition qui vous paraît mauvaise : « La musique est l'art de bien chanter. »

Je dois commencer par avouer que j'ai fait là un emprunt à Guy d'Arezzo. Le célèbre moine définit la musique « la science de bien chanter [1]. J'ai dit : « l'art » parce que l'art précède la science. Il m'a donc semblé que, dans un cours élémentaire de musique vocale, il ne pouvait pas plus être question de la science du chant qu'il ne peut être question de la science du langage, dans une grammaire à l'usage des enfants ; aussi leur enseigne-t-on que « la grammaire est l'art de parler et d'écrire correctement. »

« Mais la musique, dites-vous, n'est pas seulement l'art de chanter, c'est aussi l'art de jouer des instruments, et c'est encore l'art de combiner des sons, quand le musicien n'est ni chanteur, ni instrumentiste, mais seulement compositeur. »

Ceci est incontestable, et, si le mot « chanter » ne s'appliquait qu'aux mouvements de la voix, la définition que j'ai choisie serait incomplète ; mais qui ne sait que ce mot s'applique à tous les instruments? Ne dites-vous pas, par exemple, dans tel passage de telle symphonie il y a un beau chant de violons ou de violoncelles ? etc. Permettez-moi de vous demander encore si le plus haut degré de perfection auquel puisse atteindre un instrumentiste quelconque ne consiste pas à bien chanter ? Quel éloge plus grand pouvez-vous faire d'un exécutant si ce n'est en disant : « il chante bien » ?

Quant au compositeur, n'est-il pas le plus habile, celui qui sait le mieux faire chanter simultanément toutes les voix de l'orchestre? J'emploie à dessein cette expression consacrée : « les voix de l'orchestre [2]. »

J'ajouterai encore un mot.

Vous semblez, Monsieur, regarder comme inutile cette expression « bien chanter »

1. Saint Augustin avait donné la même définition : « *musica est scientia bene modulandi* », cité par de Jumilhac, dans *la Science et la pratique du plain-chant*, (2e édition, page 33). On trouve la définition de Guy, avec beaucoup d'autres, dans la belle collection de M. de Coussemaker : *Script. de musica medii ævi*, tom 1, page 4.

2. Je ne puis être de votre avis, Monsieur. On ne dit pas plus jouer de la voix qu'on ne dit chanter d'un instrument. J.-J. Rousseau définit ainsi le mot chant : « Sorte de modification de la *voix humaine* par laquelle on forme des sons variés et appréciables. » Par analogie et par extension on a pu dire d'un instrument qu'il était chantant, mais dans une définition les mots doivent se prendre au propre.

Petite Grammaire musicale et solfége gradué, en 103 leçons à une, à deux et à trois voix sur toutes les clés, par M. Mouzin, directeur du Conservatoire, président de l'Orphéon et membre de l'Académie impériale de Metz.

L'ouvrage d'enseignement que M. Mouzin a exposé et que nous avons lu d'un bout à l'autre, sans un instant de lassitude, est une œuvre intéressante à tous les points de vue. L'auteur a su créer un livre original sans bizarrerie, fondé sur une théorie rationnelle. Il est clairement écrit comme texte, méthodique sans sécheresse, abondant en observations ingénieuses, tout imprégné de science sans pédanterie, par conséquent très-musical dans ses tendances, et d'une pratique aussi attrayante pour le maître, que facile, substantielle, variée, efficace et attachante pour l'élève.

J'ai été séduit, je l'avoue, par ce travail que son auteur rendrait excellent, sous tous les rapports, avec quelques légères modifications de détail, et en supprimant dans le texte des redites et des amplifications.

Je ne veux pas faire de comparaison entre la *Petite Grammaire musicale* de M. Mouzin et tous les autres solféges exposés à la classe 89; une semblable comparaison pourrait froisser bien des amours-propres,

parce que, dites-vous, il n'est aucun art qui ne soit l'art de bien faire ce qu'il comprend.

Les enfants sont-ils donc obligés de savoir cela? et s'ils ne le savent pas, faut-il les laisser dans l'ignorance?

D'ailleurs, autre chose est « chanter » et « bien chanter ». Le chant n'est que *la forme* de l'art; pour être parfaite, cette forme doit être *animée* par l'expression. Si l'on chante en gardant seulement les proportions des intervalles et en observant rigoureusement la mesure, on produit *la forme*, mais on ne donne *l'âme*, *la vie*, à cette forme, que si l'on chante avec expression, c'est-à-dire si l'on chante bien[1].

Cette définition simple, complète, éminemment pratique, me semble donc devoir être conservée en tête d'un cours de musique vocale :

« La musique est l'art de bien chanter. »

Je vous serais reconnaissant, Monsieur, si vous vouliez bien faire part à vos lecteurs de cette explication, qui ne pouvait trouver place, comme vous le pensez, dans un livre d'enseignement musical élémentaire.

Veuillez agréer,

Monsieur,

l'expression des sentiments respectueux et dévoués de votre très-humble serviteur,

A. Lemoine,

Maître de chapelle à la cathédrale d'Orléans.

1. Celui qui chanterait, comme vous le dites, en gardant seulement les proportions des intervalles et en observant rigoureusement la mesure, sans donner à la musique l'âme et la vie, chanterait *sans art*.

Vous le voyez, Monsieur, je n'ai rien voulu vous cacher; je n'ai pas voulu vous cacher surtout que votre livre est en somme un fort bon livre. Pardonnerez-vous à ma rude franchise?

et aurait le tort grave de ne servir à rien absolument; mais je ne puis m'empêcher de regretter vivement qu'une première médaille n'ait pas été accordée à cet ouvrage dont l'ensemble présente tant de remarquables qualités.

En commençant son cours de musique, l'habile directeur du Conservatoire de Metz suppose l'élève aussi ignorant que possible des choses de la musique. Il se gardera bien, en conséquence, de se servir pour une explication de termes qui n'auront pas été définis.

Par quelle porte va-t-il faire entrer le jeune profane dans le temple de l'art?

Il lui en ouvre deux.

Sur la première on lit : *Tonalité.*

Sur la seconde : *Durée du temps.*

Sans se laisser troubler par la nouveauté des mystères de la muse caressante et douce qui vont lui être révélés, sans être ébloui par des mots boursouflés de science, il pénètre dans le sanctuaire tout rempli d'une confiance que son guide saura justifier.

La musique étant faite de sons et de durée de sons, il semble en effet tout naturel qu'on commence l'étude de la musique par apprendre les rapports que les sons forment entre eux, et par connaître les éléments constitutifs de leur durée, dont les subdivisions sont toujours ou ternaires ou binaires. Cependant M. Mouzin, en commençant ainsi par le commencement, s'est frayé une route presque entièrement nouvelle, tant il est vrai que les choses les plus simples ne sont pas toujours celles qui se présentent d'abord à l'esprit, et que le troupeau des moutons de Panurge est le plus beau troupeau du monde.

En ce qui concerne le son, la gamme chromatique permettant seule toutes les combinaisons de l'échelle musicale moderne, M. Mouzin a pensé très-justement qu'il fallait, dès le début des études, donner aux élèves la connaissance parfaite de cette gamme au moyen d'exercices lentement gradués et répétés sous la même forme jusqu'à ce que la mémoire les possède entièrement. Dès le début aussi, l'élève apprend par des exercices faciles à retenir la relation des durées.

Comme le dit lui-même l'auteur, la mémoire musicale des élèves est donc l'auxiliaire indispensable du maître dans ces études préparatoires. L'intelligence n'intervient pas encore, puisqu'il ne s'agit d'abord, pour l'écolier musicien, que d'apprendre par cœur des formules sonores et rhythmiques dont l'expression écrite ne frappera ses yeux que plus

tard. De même qu'un peintre apprend à distinguer les couleurs — matière première de la peinture — avant d'apprendre l'art de les nuancer, de même le musicien doit savoir apprécier, par le seul secours de l'oreille (l'œil du musicien, suivant l'expression un peu téméraire de J.-J. Rousseau), les rapports des sons et la durée des temps, qui sont les éléments constitutifs de toute musique.

Les méthodes empiriques n'ont pas mes sympathies, en général; mais comme avant d'appliquer une règle, avant même de la concevoir, il faut observer un fait, j'admets bien volontiers M. Mouzin commandant à l'élève entièrement ignorant, l'observation des faits suivants sur lesquels il devra raisonner plus tard.

D'une part :

1° L'intervalle de demi-ton isolé (le professeur chante ou joue cet intervalle);

2° Une succession de demi-tons, constituant la gamme chromatique, enseignée par fragments ;

3° L'intervalle de ton isolé ;

4° Une succession de tons et de demi-tons constituant la gamme diatonique majeure et la gamme diatonique mineure ;

5° Tous les autres intervalles compris dans la gamme;

6° Les rapports de tonalité.

D'autre part :

1° Les subdivisions binaire et ternaire d'un seul temps de la mesure ;

2° L'accent rhythmique de la mesure (temps forts et temps faibles) ;

3° Le rhythme proprement dit de la phrase musicale.

Pour apprendre et conserver dans la mémoire ces différents exercices, il n'en coûte pas plus que pour apprendre un refrain de chanson, et ils sont le point d'appui avec lequel M. Mouzin, plus heureux qu'Archimède, fera soulever plus tard par ses disciples le monde musical tout entier.

Il est bien entendu que ces différents exercices d'intonation et de durée doivent être *vocalisés* et non pas *solfiés*, l'élève ne sachant pas encore que les sons musicaux s'appellent notes et que les notes ont chacune un nom.

M. Mouzin a parfaitement raison quand il fait observer que les rapports de tonalité étant toujours les mêmes dans tous les tons, il est de toute nécessité que l'élève possède parfaitement tous ces rapports *avant d'appliquer aux sons les noms de notes qui leur appartiennent dans une*

tonalité donnée ; et comme il faut que l'oreille s'accoutume à les distinguer partout, il importe beaucoup que la gamme ne reçoive d'abord aucun nom, puisque sa forme est unique, tandis que l'appellation des différentes tonalités varie suivant le point de départ. Le type de l'échelle musicale est le même, l'intensité des tons seule change. Vouloir désigner toutes les tonalités par le même signe, équivaudrait à peindre dans un tableau toutes les figures avec la même couleur, en écrivant sous l'une : ceci est du vert ; sous l'autre, ceci est du rouge, etc. Une méthode bien entendue doit développer le sentiment de la tonalité, en habituant l'oreille à reconnaître partout le ton sur lequel elle est établie. Suivre cette tonalité dans toutes ses transformations, voilà la véritable éducation élémentaire de l'oreille.

Pourtant un des défauts du système de notation universellement adopté, défaut qui paraît irremédiable, est précisément de désigner les sons de la gamme, non point par rapport à l'ordre qu'ils occupent d'après une tonique donnée, mais par des appellations invariables, quelle que soit la tonique. Ainsi on appelle *ut* la première note ou tonique de la gamme d'*ut*, et on appelle aussi *ut* la seconde note ou *su-tonique* de la gamme de *si*, *ut* aussi la tierce ou *médiante* de la gamme de *la*, etc., etc. Il est bien évident que si l'on pouvait, en solfiant, donner à chaque note un nom qui indiquât son rôle tonal tout en lui conservant son nom absolu, ce qui est urgent par des raisons que nous allons indiquer plus loin, cela vaudrait beaucoup mieux. Mais rien n'est parfait en ce monde, et on l'a dit, le mieux est souvent l'ennemi du bien.

Ce qui rend impossible dans la pratique l'appellation des notes par rapport à leur degré dans l'échelle tonale, c'est la fréquence des modulations passagères et souvent nébuleuses si en honneur à notre époque. Saint Grégoire dit qu'il faut abandonner la musique chromatique aux débauchés. Si les débauchés n'avaient à se reprocher que de chanter par demi-tons, leur tort serait léger. Toutefois il est permis de croire qu'on a abusé un peu des modulations dans ces dernières années pour aller se perdre dans le bleu de l'idéal qui n'est pas encore le ciel et qui n'est plus la terre. Mais on n'arrête pas le poëte dans son vol, et c'est assez qu'il plane, sans lui imposer l'obligation de trouver une voie nouvelle dans l'infini des sentiments où, quand il la découvre, nous le suivons émus et charmés. La nouveauté n'est pas toujours le progrès, mais c'est le travail, c'est l'enfantement, c'est la vie, et avant tout il faut vivre.

Si nous en étions encore aux pauvretés du plain-chant avec ses huit

gammes sans unité, sans attraction, et qui ne sont à proprement parler que la répétition de la même gamme, les appellations *ut, ré, mi, fa, sol, la*, plus *si*, seraient satisfaisantes sous tous les rapports ; car, au temps du moine Guy, qui les imagina simplement pour aider à la mémoire des enfants de chœur ses élèves, ces noms étaient pris dans une acception absolue. Les élèves du chantre d'Arezzo chantaient, au commencement et à la fin de chaque leçon, cet assemblage de sons, en les nommant d'après les six premières syllabes d'une hymne de saint Jean, connue de tous alors, et ils s'exerçaient ensuite à retrouver les sons des chants qu'ils devaient apprendre parmi ceux de la gamme qu'ils pratiquaient si souvent comme l'alphabet même de la langue musicale. Ce moyen, assez rationnel en ce temps-là, avec les deux modes ou manières d'employer les sons de la gamme suivant que le ton était plagal ou authentique, devint illogique et insuffisant avec notre système de musique moderne. L'introduction dans l'harmonie de la note sensible et des dissonances attractives, les degrés chromatiques et les changements de tonalités ou modulations, étaient autant de nouveautés que les six notes primitives du plain-chant ne pouvaient pas exprimer.

On s'aperçut bien vite que, toutes les notes pouvant devenir toniques à leur tour, tous les rapports se trouvaient changés suivant l'inspiration du compositeur délivré des liens qui l'avaient si souvent enchaîné et torturé sur le lit du Procuste musical du moyen âge, appelé la règle. Alors les musiciens, voulant éviter la confusion causée par une pratique désormais sans objet, donnèrent aux degrés de la gamme des noms immuables, pour remplacer les noms des notes qui avaient perdu leur signification primitive et n'exprimaient plus rien. Leur pensée était bonne ; les moyens de réforme qu'ils imaginèrent ne répondirent pas à leur pensée. Si les successeurs de Guy d'Arezzo eussent désigné les degrés de la gamme par des syllabes, au lieu de leur donner les noms de tonique, su-tonique, médiante, sous-dominante, dominante, sudominante et sensible, impraticable dans la solmisation, il est probable que ces nouveaux qualificatifs eussent remplacé les anciens. Nous y aurions gagné des appellations logiques la plupart du temps, sinon toujours ; mais, — considération des plus graves, — les élèves y eussent perdu la connaissance rendue visible des rapports de transition qui relient les toniques entre elles, et qu'on appelle modulations.

En effet, comment apprécier autrement que d'instinct les tonalités nouvelles qui se succèdent au moyen des enharmoniques, si on ne

donne pas aux notes des noms invariables, alors que leurs rapports varient suivant qu'on entre dans de nouvelles tonalités? Supprimer le nom des notes pour ne les désigner que par le rôle qu'elles jouent dans une échelle tonale donnée, c'est vouloir s'abandonner sans boussole à l'océan harmonieux des sept octaves qui constituent l'étendue des sons usités en musique. Ce qui serait parfait, ce serait de désigner à la fois et facilement les notes par des noms invariables, — comme on désigne les lettres de l'alphabet, — et la place qu'elles occupent dans l'échelle tonale, à travers toutes les modulations, si rapides et si nombreuses qu'elles fussent. Mais, comme le dit dans je ne sais quel roman américain un personnage imbécile à force de naïveté, et sublime à force de bon sens : « Il y a une difficulté, c'est impossible. » Oui, c'est impossible, ou du moins cela n'a pas été possible jusqu'ici. Certes, ce ne sont pas les réformateurs qui ont manqué, ce sont les bonnes réformes, plus rares toujours que les réformateurs.

Un seul moyen a paru praticable à l'auteur de la *Petite Grammaire musicale* pour faire entrer si bien les rapports de la tonalité dans la mémoire, que partout, au milieu des changements de ton les plus imprévus, les élèves puissent attribuer à chaque note le rôle qu'elle remplit dans la gamme. Ce moyen consiste, nous l'avons dit, en une série d'exercices qu'il faut *vocaliser* au commencement de chaque leçon, jusqu'à ce que l'oreille soit assez exercée pour reconnaître partout les degrés de la tonalité, quels que soient d'ailleurs les noms qu'ils portent. Ce moyen, en effet, est bon, et M. Mouzin raisonne juste lorsqu'il dit : « Il importe peu que le point de départ soit *ut*, *si bémol*, *la dièse*, etc. Dès l'instant que l'on chante ce qu'on appelle la gamme, majeure ou mineure, on assemble huit sons d'une certaine manière dans des rapports toujours identiques... Il suffit que l'attention de l'élève se porte sur les notes qui constituent la tonalité et le mode, pour qu'il s'habitue bientôt à les distinguer partout. C'est à ce résultat que tend particulièrement ma méthode. Tous les rapports sont dans la mémoire de l'élève avant qu'il soit appelé à les utiliser. »

La *Petite Grammaire musicale* se divise en deux parties : la *partie du maître* et la *partie de l'élève*. Le professeur prend son livre, l'élève le sien, et s'ils sont attentionnés l'un et l'autre, s'ils suivent tous les deux les indications qui leur sont données par l'auteur, — le maître du maître, — tout ira bien et rapidement, j'en réponds.

M. Mouzin n'exagère pas lorsqu'il avance que le plan de son ouvrage

est tout à fait différent de celui des solféges connus. Cela ne veut pas dire, tant s'en faut, que certains des solféges connus soient sans mérite; cela veut dire simplement qu'on peut faire tout autrement que les autres, tout en faisant très-bien.

Les 103 leçons de solfége gradué dont l'étude doit marcher de pair avec celle de la *Petite Grammaire*, plus théorique que pratique, sont des morceaux bien écrits et souvent d'une mélodie fort agréable. L'auteur insiste pour que l'élève copie dans plusieurs tons, avec plusieurs clés alternativement, et en augmentant ou en diminuant la valeur des temps, d'après une unité de durée, les différentes leçons de solfége basées sur la tonalité et les divisions binaires ou ternaires.

Voici, du reste, comment M. Mouzin apprécie lui-même son œuvre :

« En resumé, notre méthode tout entière est basée sur deux principes fondamentaux : la *tonalité* en ce qui concerne le son, les *divisions binaire* et *ternaire* en ce qui concerne la durée. Ces deux éléments principaux, contenant tous les autres, forment, par leur combinaison, le fonds le plus solide pour asseoir toute éducation musicale un peu sérieuse. »

En m'envoyant son ouvrage, M. Mouzin m'a fait l'honneur de m'écrire une lettre explicative. Je termine en donnant l'extrait suivant de cette lettre encore inédite, et qui me paraît de nature à intéresser tous ceux qui s'occupent de l'enseignement élémentaire de la musique:

« ..... Sans avoir l'intention d'inventer une méthode, j'ai cru cependant qu'on pouvait mettre dans l'enseignement de la musique un certain ordre qui ne se trouve pas dans tous les ouvrages didactiques. Ai-je réussi ? Vous en jugerez. L'expérience m'a déjà donné de très-bons résultats. Au point de vue *pratique*, en ne séparant point l'étude approfondie du solfége et des exercices indiqués en tête de chaque leçon, des définitions que contient la partie du maître, je puis affirmer que l'enseignement de l'école de musique de Metz, basé sur les procédés que j'indique, a donné depuis quinze ans la plus grande satisfaction à toutes les personnes qui sont chargées d'en surveiller la marche et d'en contrôler les résultats.

Il y a dans les solféges une apparente difficulté : c'est d'aborder l'étude d'une clé nouvelle sans aucune préparation. Il n'en est rien cependant ; la partie du maître indique, longtemps avant l'étude de chaque clé nouvelle, une étude préparatoire faite au tableau, sous la dictée, et par la copie de quelques exercices types qui donnent une connaissance suffisante de la position des notes pour qu'on puisse aborder la mesure et l'intonation dès le premier numéro de chaque changement.

Il y a, de plus, entre la partie théorique et la partie pratique, une liaison

tellement intime que le solfége paraitrait absurde à qui n'y voudrait chercher que l'enchainement élémentaire des difficultés de la lecture, alors que les exercices pratiques de la partie du maitre initient l'élève à tout ce qui peut développer le sentiment du rhythme et de l'intonation plusieurs leçons avant d'arriver à *l'application réelle* de ces deux principaux éléments. »

Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale, par L. Danel.

M. Danel est l'inventeur, — du moins je le crois, — d'une notation qu'il offre au public, non point pour remplacer la notation à l'aide de la portée, dont il reconnait l'immense supériorité sur tous les systèmes connus, mais comme un moyen prompt et facile de conduire l'élève à la lecture musicale universellement admise et pratiquée [1].

« Je n'ai rien changé, dit M. Danel, aux principes : je les range seulement dans un ordre nécessité par la marche que j'ai adoptée. »

En effet, les procédés de la méthode de M. Danel ne diffèrent de l'enseignement connu qu'en deux points :

1. Je ne suis pas sûr que M. Danel soit le premier inventeur de son système, parce que d'autres l'ont exposé comme lui. Nous aurons plus loin, en examinant par nationalités les instruments de musique et tout ce qui tient à cet art, à constater l'étonnante ressemblance qui existe entre le système de cet auteur et les tableaux et morceaux de musique démontrant le système international pour l'enseignement de la musique, par M. Borschitzky.

Plus tard la lettre suivante de M. Danel a constaté, comme nous l'avions d'abord fait, les rapports frappants, presque identiques, entre sa méthode et celle de M. Borschitzky. Voici cette lettre :

Lille, 30 septembre 1867.

Monsieur Oscar Comettant,

Je reçois le n° 44 du journal le *Ménestrel*, et je m'empresse de vous remercier de la bienveillance avec laquelle vous avez bien voulu parler de la méthode simplifiée. L'autorité de votre parole contribuera puissamment à la propagation des idées que j'émets pour la vulgarisation de la musique vocale.

Comme vous, Monsieur, je suis étonné de la similitude qui existe entre ma méthode et les tableaux de M. Borschitzky. Jusqu'à présent j'en ai ignoré l'existence, et je puis vous certifier que tout ce que j'ai dit m'est propre.

M. Borschitzky a-t-il eu connaissance de mes procédés, et les a-t-il modifiés? la chose est possible, car une dame anglaise qui habite Bruxelles a envoyé à plusieurs reprises ma méthode en Angleterre.

A-t-il eu la même idée que moi? C'est possible encore. Dans tous les cas je ne puis que m'en féliciter. J'ai planté un jalon que j'abandonne au domaine public, et j'espère que de bons esprits y apporteront des améliorations qui le rendront plus fructueux.

Puis-je espérer que vous verrez mon œuvre d'un œil sympathique et que par vos bons conseils vous m'aiderez à mieux faire?

Veuillez, Monsieur, agréer de nouveau mes remerciements et l'expression de mes sentiments affectueux.

L. Danel.

1° L'abréviation des termes usités pour indiquer le nom des notes, leur valeur et leur altération. (Cette nouvelle nomenclature est appelée par l'auteur la *Langue des sons.*)

2° Le remplacement du nom des notes, pour la solmisation, par l'indication numérique du rang qu'elles occupent dans la gamme du ton.

Ces deux points indiqués, entrons dans une explication plus détaillée.

Dans la *langue des sons*, les notes ne sont désignées que par la première lettre de leur nom usuel. Ainsi, au lieu de :

DO RÉ MI FA SOL LA SI, M. Danel écrit :

D R M F S L B. (Le *b* est mis au lieu de l'*s* pour la note *si*, afin qu'il n'y ait pas confusion avec la note *sol*, déjà désignée par la lettre *s*.)

La désignation des notes n'est réduite à la première lettre du nom usuel de chacune d'elles que pour pouvoir combiner cette lettre, comme on va le voir, avec une ou deux autres lettres, suivant la valeur de la note, son état de son naturel ou de son altéré.

Constatons ici qu'un point placé au-dessus des lettres indique une octave supérieure au-dessus de l'octave moyenne de la voix; un point au-dessous marque une octave inférieure; deux points au-dessus indiquent l'octave suraiguë; deux points au-dessous, l'octave grave.

De la musique instrumentale il n'en est point question ici, la méthode de M. Danel ne s'appliquant qu'au chant vocal exclusivement.

Nous venons de voir ce qui concerne l'intonation; passons à la durée des sons.

Les durées sont représentées comme il suit :

Ronde, blanche, noire, croche, double-croche, triple-croche, quad.-croche.
a, e, i, o, u, eu, ou.

Ces différentes voyelles et diphthongues associées aux lettres qui indiquent, nous le savons, le nom des notes, signifient :

Do, ronde; *ré*, blanche; *mi*, noire; *sol*, croche; *la*, double-croche, *etc.*
Da ré mi so lu, etc.

Quant aux silences, ils s'expriment par les mêmes voyelles et diphthongues, sans aucune association. Exemple :

Une pause; une demi-pause; un soupir; un demi-soupir, etc.
a e i o, etc.

Pour marquer les notes altérées, on emploie également certaines

lettres de l'alphabet, qu'on ajoute aux lettres indiquant les notes et leur valeur.

Les lettres d'altération sont *z* pour le dièse; *l* pour le bémol; *r* pour le bécarre. Exemple :

Do, bémol ronde; *ré* dièse noire; *mi* double-croche bécarre, etc.
Dal *rez* *mur*, *etc.*

Ainsi donc, M. Danel ne se sert que d'une seule lettre pour chacune des trois propriétés des notes : *intonation, durée, altération;* une syllabe de deux lettres suffit pour les notes naturelles avec leur valeur (jusqu'à la triple-croche, qui demande avec la quadruple l'emploi des diphthongues *eu* et *ou*); enfin la syllabe est de trois lettres pour les notes accidentées (toujours jusqu'à la triple-croche et au delà).

Comme pour la notation usuelle, un point placé après un signe de valeur (note ou silence) en augmente la durée de moitié. Un second point vient ajouter moitié à la durée du premier.

Après la langue des sons, le second point de la méthode de M. Danel c'est, nous l'avons vu en commençant, le remplacement du nom des notes par l'indication numérique du rang qu'elles occupent dans la gamme du ton.

« Ce mode de solmisation, dit l'auteur, se justifie par la manière dont on explique, dans tous les solféges, la composition de la gamme. On lit en effet : « Toute gamme comprend cinq tons et deux demi-« tons. Les demi-tons se trouvent de la 3[e] à la 4[e] note et de la 7[e] à la « 8[e] (tonique octave). » Puisque dans cette définition on a désigné par leur numéro d'ordre les notes entre lesquelles se trouvent les demi-tons, agissons de même pour les autres notes, et nous obtiendrons la formule unique 1 2 3 4 5 6 7 qui, en solfiant, s'applique à toutes les gammes, quels que soient d'ailleurs le point de départ et le genre de notation. On solfie *un* pour la tonique, *cinq* pour la dominante, *sept* pour la note sensible, etc. »

M. Danel, qui reconnaît le vice radical de la notation en chiffres et prévoit tout ce qu'on peut reprocher à un système qui, en ramenant toutes les gammes à celle d'*ut,* détruit chez l'élève le sentiment des modulations, c'est-à-dire des rapports des toniques entre elles, se hâte d'ajouter : « A la vérité, le chiffre, *employé comme notation*, n'a pas de raison d'être; mais il rend de grands services à la solmisation, s'il n'est employé, *vocalement*, que pour *désigner le rang de chaque note* dans la gamme du ton. Considéré sous ce point de vue, il ne réduit pas toutes

les gammes à celle de *do*, mais il offre une formule unique qui s'adapte à tous les tons et à toutes les clés, sans proscrire les dénominations ordinaires, si l'on tient à les employer. »

Les modulations! voilà la pierre d'achoppement de toutes les notations réformées! Ah! si on ne modulait pas, ou du moins si on modulait rarement et qu'il n'y eût pas de musique instrumentale, les réformateurs auraient bien raison de supprimer la portée pour la remplacer par des chiffres ou des combinaisons de lettres; mais les modulations sont là, malheureusement, avec toute la musique instrumentale, pour tourmenter les inventeurs de nouveaux systèmes, et leur prouver que, malgré ses défauts, la notation sur la portée n'est pas seulement le meilleur moyen d'écrire clairement tout ce qu'on peut penser en musique, qu'il est le *seul moyen* jusqu'à présent.

A l'imitation de la méthode Galin-Paris-Chevé, M. Danel écrit tout en *ut*, mais il nous fait observer que dans son système de monogamie le *d* n'est pas considéré comme *do*, mais bien comme tonique, et que, pour en déterminer le degré d'élévation, il prend pour point de comparaison le son du *la* du diapason; à cet effet, il place en tête du morceau à noter le mot *diapason* suivi de la consonne qui, dans son système, indique le rang que ce son doit prendre dans la gamme.

« En agissant ainsi, ajoute M. Danel, on gagne énormément de temps, et l'on obtient, quant à la pratique, en quelques mois, ce qui, par le mode habituel, demande des années. »

En agissant ainsi, dirons-nous à notre tour, on ne fait guère qu'écarter certaines difficultés, sur lesquelles il faudra nécessairement revenir, si l'on tient à devenir réellement musicien, c'est-à-dire à comprendre les modulations, à les pouvoir chanter en connaissance de cause, à transposer, etc.

Au reste, M. Danel ne dissimule rien à cet égard.

« En agissant ainsi, dit-il, on n'a pas dû s'occuper des différentes clés, des modes et des genres, non plus que des intervalles majeurs, mineurs, augmentés, diminués, toutes choses sur lesquelles il faudra revenir pour une étude transcendante, mais dont on peut ajourner, sinon supprimer l'application dans les classes populaires. On parvient à parler et à lire sans savoir les règles de la grammaire. Ne pourrait-on également chanter et lire la musique sans connaître une foule de préceptes dont peuvent se passer les masses populaires? c'est vers ce but que j'ai dirigé mes efforts. »

Le but de la méthode de M. Danel étant défini, il faut reconnaître qu'elle est une des plus ingénieuses qu'on ait jamais imaginées. M. Fétis, qui sait si bien juger les choses de la musique quand il veut, a voulu se rendre compte par lui-même de l'application des moyens de M. Danel, et voici ce qu'il a écrit à ce sujet :

« J'assistais à la leçon en observateur, et je fus frappé : d'une part, de la simplicité, de la lucidité de l'enseignement; de l'autre, de la prompte et sûre application faite par les élèves de ce qui leur était enseigné. Ces élèves, entrées successivement dans les cours, étaient conséquemment à des degrés divers d'avancement. Les unes solfiaient par les procédés de la *Langue des sons*, les autres par la notation usuelle; mais les mêmes leçons, notées de diverses manières, étaient chantées avec justesse et division exacte des temps et des valeurs.

« M. Danel, m'ayant prié d'interroger ses élèves et de les soumettre à diverses épreuves, je me plaçai au clavier d'un harmonium, et, faisant entendre tour à tour des notes sans rapport de tonalité, j'ai acquis la certitude que les élèves les plus avancées en avaient les intonations dans la mémoire, car toutes les notes furent nommées sans hésitation....

« Ce qui fait que le système que vient d'exposer M. Danel est excellent, c'est que, prenant d'abord des signes représentés par des lettres connues des commençants, il applique ensuite les lettres et les syllabes qu'il en forme, tant pour l'intonation que pour la durée et les autres signes.

« Lorsqu'il place les syllabes sur la portée vide, l'enfant étranger à l'art commence à comprendre que la syllabe placée sur la ligne n'est qu'un acheminement, que c'est la ligne qui est l'intonation. Il en résulte que lorsqu'on voudra remplacer la syllabe par un signe, on le fera seulement comme un synonyme.

« L'élève de M. Danel n'est pas séparé de l'école de musique. Il y entre immédiatement. »

Combien M. Danel a fait preuve de bon sens et de sens musical en présentant sa notation comme un moyen et non pas comme un but, comme une langue préparatoire et non pas comme une langue révolutionnaire! On ne comprend réellement la musique que lorsqu'on sait la lire sur la portée; et M. Fétis, puisque son nom est sous ma plume, n'a rien exagéré, lorsqu'il a dit des personnes étrangères à la notation usuelle : « Elles savent une musique qui n'est pas la musique véritable. »

Méthode de musique vocale basée sur de nouveaux procédés d'intonation, de mesure et d'écriture sur la dictée, par Hipp. Dessirier.

Pour vaincre certaines difficultés, il faut s'en rendre compte.

Pourquoi, par exemple, les musiciens éprouvent-ils plus de difficulté à solfier des airs qui modulent, que des airs qui ne modulent pas?

Parce que, dans l'action de lire la musique, qui est l'action de solfier, on est guidé par l'instinct de la tonalité bien plus encore que par la connaissance des intervalles.

Quelqu'un qui croirait apprendre à solfier en apprenant par cœur les divers intervalles usités en musique, abstraction faite de toute tonalité, comme pour multiplier on apprend la table de Pythagore, s'apercevrait bien vite qu'il a fait fausse route.

C'est avec le sentiment surtout qu'on solfie, et la mémoire des intervalles ne sert jamais que le sentiment dans la lecture musicale,— l'appareil vocal n'étant pas une machine inerte qui obéit à la seule volonté, mais une réunion d'organes éminemment sensibles, mus par le sentiment et la volonté.

Si l'on solfie en *ut* et qu'on ait à chanter la dominante et la tonique (*sol* et *ut*), le sentiment ou, si vous aimez mieux, l'instinct de la tonalité vous dicte l'intonation, et le gosier humain est, dans ce cas, aussi sûr que le clavier d'un piano. Mais que d'*ut* on passe en *ré* mineur, et qu'on ait ces mêmes notes à solfier (*sol* et *ut*), le *sol* devenu sous-dominante et l'*ut* septième mineure, les fonctions tonales de ces notes étant tout à fait différentes, le sentiment musical peut nous faire défaut, car il ne prend plus sa racine dans l'instinct de la tonalité, et la seule mémoire de cet intervalle de quarte, quoique identique scientifiquement et théoriquement, ne nous sera plus d'aucun secours.

C'est, frappé de cette vérité fondamentale, que M. Dessirier a rejeté de son enseignement l'intonation par la seule étude des intervalles, et qu'il a bâti sa méthode de solfége sur le sentiment de la tonalité.

A cet effet, il a très-heureusement imaginé des formules mnémoniques, qui s'appliquent à chaque note de la gamme et fournissent des points de rappel.

Il n'est peut-être pas inutile et sans intérêt de noter ces formules. Les voici :

La formule de *do* (nous sommes en *ut* majeur) est *do ré do*.

Celle de *ré* est *ré do.*
Celle de *mi* est *mi fa mi do.*
Celle de *fa* est *fa mi do.*
Celle de *sol* est *sol la sol si do.*
Celle de *si* est *si do.*

Ces formules, unies entre elles, forment un air qui peut se chanter en canon à trois voix, et qu'il est très-facile à tout le monde d'apprendre par cœur.

Dans la composition de cette mélodie, tous les sons ont été disposés de manière à mettre le mieux en lumière, selon leur degré d'importance, les diverses propriétés tonales de la gamme. En effet, les notes *ré fa la* et *si* se résolvent parfaitement suivant les règles de l'attraction tonale, sur les quatre notes de l'accord parfait *ut mi sol* et *ut* qui sont des notes de repos.

M. Dessirier assure, et je n'ai pas de peine à le croire, que tout élève possédant les formules pourra : 1° déchiffrer sans aucun aide l'intonation de tout morceau *non modulé* écrit en *ut* majeur ; 2° écrire sous la dictée, sans aucun aide non plus, l'intonation de tout morceau *non modulé* chanté ou joué note par note.

« Pour obtenir ce double résultat qui donne la solution des deux problèmes les plus difficiles de la langue musicale, il suffit, ajoute l'auteur, que l'élève s'oblige *à ne jamais hasarder une seule note sans en avoir préalablement cherché le ton dans la formule qui lui sert de point de rappel.* »

En ce qui concerne le mode mineur, M. Dessirier se sert des mêmes formules et des mêmes notes avec les modifications commandées par la formation de ce mode. Avec la pratique de ces formules en *ut* majeur et en *ut* mineur, l'élève est bientôt capable de solfier et d'écrire sous la dictée dans tous les autres tons majeurs et mineurs. « Cependant, dit M. Dessirier, ces résultats ne s'obtiendraient pas aussi rapidement sans un certain procédé auxiliaire, sorte de mécanique mnémonique, qui ajoute à nos formules une puissance considérable. » Quels sont ces procédés auxiliaires ? L'auteur va nous les faire connaître en quelques mots :

« Nous astreignons les élèves, lorsqu'ils solfient, à tracer en l'air, avec la main, certains signes destinés à rappeler la propriété tonale de chaque son. »

Ces signes de la main, pour faciliter l'étude de l'intonation, sont

pour ainsi dire le commandement que se fait à lui-même l'élève d'exécuter mentalement les formules applicables à chaque note de la gamme.

C'est vraiment un excellent procédé que celui-là, et qui rappelle la manière dont les maîtres de chapelle faisaient mesurer le plain-chant, alors que les barres de mesures n'existaient pas encore et que les signes de durée étaient si bornés. Le procédé qui consiste à dessiner, pour ainsi dire dans le vide, les notes et leur caractère tonal, est d'autant plus précieux à mon avis, que les divers dessins employés à cet effet par M. Dessirier n'ont point été adaptés aux notes d'une manière arbitraire; qu'au contraire, ils indiquent, par leur tracé et leur direction, le caractère, les tendances et l'état modal de chaque son de l'échelle musicale.

Ces mêmes signes employés sur la portée en guise de notes indiquent les fonctions tonales de chaque son, quand l'air noté ne module pas: c'est-à-dire qu'ils seront employés avec avantage pour les exercices de premier degré où l'on s'abstient de moduler.

Nous venons de faire connaître succinctement les moyens employés par M. Dessirier pour l'enseignement de l'intonation. Pour l'étude de la durée des sons, il applique le procédé de la décomposition de la mesure en notes ou silences valant un temps (unité de temps), en notes ou silences valant plus d'un temps (multiples d'un temps), en notes ou silences valant moins d'un temps (sous-multiples d'un temps). C'est là aussi un très-bon moyen sous tous les rapports.

Pour rendre cette décomposition de la mesure saisissable à la vue, l'auteur se sert des doigts de la main, à l'exception du pouce, qui, ne devant jamais figurer, doit rester caché.

La main ouverte est le signe palpable de l'unité de temps. Les quatre doigts séparés l'un de l'autre rendent visibles l'unité de temps en quatre quarts. Les quatre doigts réunis deux par deux (l'index et le médium d'un côté, l'annulaire et l'auriculaire de l'autre) rendent palpable l'unité de temps divisée en deux notes valant chacune deux quarts de temps, c'est-à-dire un demi-temps. Trois doigts réunis et un doigt isolé figurent l'unité de temps divisé en une note valant trois quarts de temps et en une note valant un quart de temps. Dans les mesures composées et quand les quatre doigts d'une main ne suffisent pas pour représenter la division des temps, M. Dessirier se sert des doigts de l'autre main.

Quant aux silences, ils se marquent en rentrant les doigts dans la main. Par exemple, la main entièrement fermée représente un temps négatif : l'unité de temps en silence. Trois doigts abaissés dans la main et un doigt levé indiquent trois quarts de temps en silences suivis d'une seule note valant un quart de temps, etc.

Rien n'est puéril dans l'enseignement qui peut hâter les progrès des élèves. Les paysans font des calculs en comptant sur leurs doigts, et les gens de la ville se moquent des paysans et de leurs procédés. Mais ne vaut-il pas mieux compter juste en comptant sur ses doigts que se tromper en se servant des règles les plus nobles ? Il est bien évident que nous devons à nos sens l'intelligence des choses qu'il nous est donné d'apprécier. Plus donc nous trouverons moyen d'intéresser nos sens à la démonstration d'un fait que nous voudrons connaître, plus sûrement et plus facilement aussi nous atteindrons le but. Un volume d'explications ne vaudrait pas un simple dessin pour la démonstration d'une pièce de mécanique, par exemple, et quand l'élève voit les doigts du professeur figurer la division des temps en notes et en silences, il lui est facile de comprendre cette division.

Nous en avons dit assez pour donner une idée de la méthode de M. Dessirier. J'engage les simples curieux autant que les professeurs à l'examiner. Pour les premiers, cet ouvrage présentera le plus vif intérêt ; les seconds en pourront tirer un avantage précieux pour leur enseignement.

Quelques solféges à une et à plusieurs voix complètent ce livre remarquable et qui a été remarqué.

Après avoir lu la méthode de M. Dessirier, je me suis rappelé ces paroles de Jean-Jacques Rousseau, qui ont pu être justifiées de son temps, qui ne sont plus vraies aujourd'hui : « Par quelle étrange fatalité le pays du monde où l'on écrit les plus beaux livres sur la musique est-il précisément celui où on l'apprend le plus difficilement ? »

Ouvrages didactiques de Panseron exposés par Mme veuve Panseron.

Nous sommes dans les solféges, restons-y pour signaler ceux de Panseron, exposés par sa veuve, laquelle a aussi exposé de son défunt mari une bibliothèque entière de méthodes pour le chant, d'études, d'exercices, de vocalises pour les différentes voix, de traités d'harmonie, etc., etc. C'était un rude travailleur que Panseron, un musicien con-

sommé, un compositeur souvent inspiré, un honnête père de famille et, ce qui n'est pas commun chez les artistes, un habile spéculateur. Tous ses livres d'enseignement il les avait édités à ses frais et savait les exploiter — phénomène étrange — avec autant de loyauté que de finesse. Qui pourrait l'en blâmer ? Lui mort, ses ouvrages devenaient la propriété de sa femme, et cette propriété vaut aujourd'hui des biens au soleil.

— Ah ! me disait-il un jour, si la propriété littéraire et artistique était réellement une propriété, savez-vous que mon héritage vaudrait un million !

Depuis la mort de l'auteur de l'*A B C musical*, l'idée de la propriété littéraire et artistique a marché, et il pourrait bien se faire que les législateurs pensent un jour comme pensait, en 1843, Napoléon-Louis Bonaparte, aujourd'hui Napoléon III. On connaît les lignes suivantes, écrites à Jobard, de Bruxelles, depuis que, le premier, nous les avons publiées en France en tête d'un ouvrage arrivé à sa troisième édition [1]. Voici ce passage de l'écrivain aujourd'hui couronné : « Je crois comme « vous que l'œuvre intellectuelle est une propriété comme une terre, « une maison ; qu'elle doit jouir des mêmes droits, et ne pouvoir être « aliénée que pour cause d'utilité publique. »

Quand le bon sens, la justice et l'intérêt public parlent en faveur de l'extension des droits accordés aux héritiers de la propriété intellectuelle, il est pénible de voir certains esprits — et des meilleurs — s'acharner contre cette propriété, par la raison, disent-ils, que l'homme de lettres, l'artiste, le savant ne *créent* rien dans la rigoureuse acception de ce mot. Suivant eux, Beethoven et Rossini, par exemple, tenant gratuitement de la société les notes de la gamme, tous les signes de la langue musicacle et par conséquent les principaux éléments de leurs ouvrages (ils n'oublient que le génie que la société ne donne à personne), il est de toute justice que ces mêmes ouvrages retournent gratuitement à tous.

Voilà où peut conduire le raisonnement ! Ne trouvez-vous pas que ce malheureux monde est un gâchis ? Il existe vingt ouvrages contre la propriété intellectuelle : ne vous avisez pas cependant de réimprimer aucun de ces livres sans l'autorisation de son auteur ; il vous ferait payer cher devant les tribunaux votre audace ou votre naïveté. Ils nient que le

1. *La propriété intellectuelle au point de vue de la morale et du progrès*, par Oscar Comettant, chez Guillaumin et Cie, éditeurs, rue de Richelieu, 14.

travail de l'homme de lettres soit une propriété, mais ils entendent qu'on respecte le leur comme la plus inviolable des propriétés; ils lancent l'anathème et le sarcasme contre ce qu'ils nomment dédaigneusement les *trafiquants de lettres*, mais ils se font payer par leurs éditeurs ces mêmes anathèmes et ces mêmes sarcasmes à tant la ligne et le plus cher possible. Que voulez-vous? c'est une petite faiblesse, on n'est pas parfait.

Élevons-nous sans cesse et de toutes nos forces en faveur de l'extension de la propriété des œuvres de l'esprit: la dignité des artistes est à ce prix. Il leur faut choisir entre la vie indépendante due au produit de leurs œuvres, ou la vie servile offerte par la protection des grands. Mais que dis-je? ce choix, Dieu merci, n'est plus à faire. Certes ce n'est pas aujourd'hui qu'on habillerait un Mozart de la livrée d'un archevêque de Salzbourg. Le compositeur de nos jours, grâce à la reconnaissance de la propriété intellectuelle, n'est plus le musicien logé, nourri, éclairé, vêtu, blanchi des derniers siècles; ce n'est plus le successeur immédiat des fous et des bouffons de grande maison. Ah! plutôt cent fois la pauvreté, une pauvreté libre, digne, fièrement portée, qu'une semblable fortune acquise à ce prix. Point de Mécène. Le plus aimable des Mécènes est un maître cruel à ses heures mauvaises. Ce qu'il faut à l'homme supérieur par les facultés de son esprit, c'est avant tout l'estime de soi-même et d'autrui. La dignité doit se mêler à l'air qu'il respire: il doit en vivre. Sans elle l'œuvre de la pensée porte fatalement l'empreinte de la bassesse du cœur. Sans elle, point de grandes et sublimes inspirations, car elles ne peuvent émaner que d'une âme enthousiaste et fière. L'homme de génie vivant des libéralités d'un sot vaniteux mais riche qui le dédaigne parce qu'il l'oblige, et l'envie parce qu'il le sent supérieur à lui, n'est-ce pas la plus immorale des associations? Bénis soient donc les législateurs qui, en reconnaissant, quoique bien limités encore, les droits de la pensée, ont ainsi affranchi les penseurs des protections outrageantes. Pour tous l'indépendance est un bien; pour les écrivains et les artistes c'est l'honneur même.

Telles sont les réflexions que m'ont suggérées l'héritage intellectuel de Mme veuve Panseron. Panseron a pu lui transmettre son œuvre, — la plus sacrée des propriétés puisqu'elle est une partie de lui-même — la loi interdit à celle-ci l'avantage de léguer à son tour cette même propriété aux êtres qui lui sont chers! La mort de l'un entraînera l'anéantissement de l'autre!!

Allons, tout n'est pas fait, comme on le voit, pour le patrimoine du génie, et un jour viendra, peut-être, où la propriété d'une symphonie vaudra comme privilége et considération celle d'un baril de suif ou d'une tonne de guano.

Ouvrages didactiques de M. Antonin Elwart. — Lutrin et Orphéon. — Petit Manuel d'harmonie. — Traité de contre-point et fugue. — Le Chanteur accompagnateur.—Petit Traité d'instrumentation.—Manuel des aspirants aux grades de sous-chef et de chef de musique de l'armée.

Le nom de M. Elwart est connu des orphéonistes, et cet excellent musicien, professeur d'harmonie au Conservatoire, leur devait un petit ouvrage élémentaire sur l'art d'apprendre à bien chanter en chœur.

M. Elwart est un esprit original qui aime, dans ses œuvres didactiques, à se frayer des sentiers pour les parcourir au gré de sa fantaisie. La ligne droite lui semble fastidieuse, et rien ne le charme plus que de s'aventurer dans une échappée où il lui faudra lutter contre les broussailles du paradoxe pédagogique et les épines de la logique. Il en sort sans égratignure, mais c'est grâce à son habileté de pilote musical et non point à sa prudence. On ne se refait pas. En somme, M. Elwart est un des théoriciens et des professeurs qui ont rendu le plus de services à l'art en le vulgarisant.

Ouvrons son *Lutrin et Orphéon.* L'auteur commence par exposer les principes de la musique, et dans cette exposition, qui est bien de lui par l'ordre des matières, les définitions et les déductions, on remarque bon nombre d'excellentes parties à côté de l'emploi de certains moyens bizarres et d'images poétiques qu'on ne s'attendait guère à trouver dans un livre semblable. N'est-ce pas pousser un peu trop loin l'emploi des comparaisons, de dire, par exemple, qu'on peut comparer les deux modes ou manières d'être en musique aux deux genres masculin et féminin? Il faut des époux assortis, dit la chanson, et, en vérité, je ne vois pas de mariage possible entre M. *Ut* majeur et Mlle *La* mineur; à moins que ce ne soit dans l'empire de la cacophonie, qui, du reste, est un très-vaste empire.

D'un autre côté, l'amour de la mnémotechnique me semble avoir entraîné M. Elwart au delà même des sentiers de la fantaisie lorsque,

pour graver dans l'esprit des élèves les noms si faciles des notes de la gamme, il les accompagne des paroles suivantes :

Ut ré mi fa sol la si ut
La gamme est le type é–ter–nel
Ut si la sol fa mi ré ut.
De la mu–sique au na–tu–rel.

Cette manière d'accommoder la musique au naturel, comme le bœuf et les côtelettes de mouton, est une hardiesse de langage qui semble inspirée de Brillat-Savarin ou de Grimaud de la Reynière, plus que des saines doctrines de l'art.

L'exercice suivant n'est pas moins original :

Ut ut ut ut ut ut ut ut ut
La to-nique est de tou-te gam-me,
Ut ut ut ut ut ut ut ut ut
Le pre-mier son est le *Sé-sa-me,*
Ré ré ré ré ré ré ré ré
Et la se-con-de qui la suit,
Ré ré ré ré ré ré ré ré
Mon–te d'un seul de-gré sans bruit.

Le son musical n'étant rien autre chose qu'un *bruit* plus ou moins harmonieux et susceptible d'être noté,—mais un bruit toujours—comment la seconde qui suit la tonique peut-elle monter d'un degré *sans bruit*?

Il ne faudrait jamais, sous prétexte d'aider la mémoire, avoir recours à des moyens puérils, encore moins emprunter des images qui peuvent égarer l'esprit des élèves.

Pour expliquer les mesures, M. Elwart a recours à la comparaison que voici :

« Quatre forgerons, dit-il, battant l'enclume à temps égaux, mettent en œuvre, sans le savoir, la mesure à quatre temps ; trois batteurs en grange figurent la mesure à trois temps, et les soldats marchant au pas représentent la mesure à deux temps. »

Comparer n'est pas toujours raisonner, dit un proverbe. En effet, ce qui distingue les mesures les unes des autres, c'est la périodicité des temps forts et des temps faibles. Quatre forgerons forgeant, trois batteurs en grange battant et des soldats marchant, ne représentent par eux-mêmes aucun genre de mesure, et ils peuvent les représenter toutes.

En somme, et malgré quelques écarts d'imagination, ce petit ouvrage est remarquablement fait; on y sent à chaque ligne, pour ainsi dire, la main ferme du professeur expérimenté, et nous croyons être utile aux élèves en le leur recommandant.

L'étude simultanée de la musique proprement dite et du plain-chant est une conception fort heureuse au point de vue des orphéonistes qui, dans les campagnes, désirent chanter au lutrin.

La troisième et dernière partie du livre de M. Elwart mérite d'être consultée par tous les directeurs de sociétés chorales. Ils y trouveront des conseils précieux sur la manière d'étudier le chant uni à la parole. En guise d'exercices pratiques, l'auteur offre aux orphéonistes un choix de thèmes anciens arrangés à deux, à trois et à quatre voix. Il est intéressant de voir ainsi défiler cette foule de vieux airs qui meublent toutes les mémoires, mais dont les paroles sont peu connues de la jeune génération française. Les papas et les mamans de cette génération ont plus ou moins fredonné ces chansons et ces romances où la sensibilité chez les unes s'alliait poétiquement à l'esprit, où, chez les autres, la franche gaîté gauloise ne s'effaçait que pour céder le pas aux accents héroïques, aux nobles aspirations de l'amour de la patrie. Personne alors n'aurait pu imaginer les délicats morceaux qui forment l'élégant répertoire de la délicieuse Mlle Thérésa. Point de *Femme à barbe*, de *Déesse du Bœuf gras*, de *Sapeur*, et l'on pouvait charmer la foule sans posséder une voix rauque avec des gestes inconvenants et grossiers. Que les temps sont changés !

Lire la musique sans connaître les lois de l'harmonie, c'est parler un idiome dont on ignore l'orthographe et toutes les règles du discours qui lui sont propres.

Personne pourtant ne songe à apprendre une langue sans vouloir aussi en étudier la grammaire : d'où vient donc que tant d'amateurs et d'artistes même se sont condamnés à l'humble rôle d'interprète d'un art qui vit au moins autant par la simultanéité des sons que par leur succession isolée, sans rien comprendre à l'enchaînement des modulations, à la formation des accords? C'est que, il faut bien l'avouer, les traités d'harmonie, en général, sont peu faits pour mettre en appétit les amateurs de musique, pour lesquels une des conditions du bonheur de la vie est le repos de l'esprit, et qui ne veulent jamais oublier, le philosophe de Genève en main, que la musique est un art d'agrément et qu'elle ne doit

pas être un cassement de tête. Or, après l'étude de la théologie, cette science de tous les temps et de toutes les religions, remplie de termes non encore définis, et qui roule sur des mots aussi inintelligibles que le fond, je ne sais rien de plus embrouillé, de plus inextricable même que l'étude de l'harmonie dans certains traités que je pourrais nommer, mais que je ne nommerai point, cela étant inutile.

Je suis néanmoins tout disposé à admettre force circonstances atténuantes en faveur des théoriciens qui ont eu, pour la plupart, à régler les lois d'une science encore incertaine. En faisant ce qu'ils ont pu, ils ont fait souvent ce qu'ils ont dû; mais ils n'en ont pas été plus clairs pour cela, ni plus engageants, ni plus rationnels, et leurs épais volumes sont tombés sur les musiciens comme des pavés pédagogiques, de tous les pavés, les plus lourds assurément.

Aujourd'hui, grâce à Dieu, une certaine lumière a pénétré dans la nuit jadis si obscure des traités d'harmonie. Si l'on n'y voit pas encore toujours clair, on risque moins d'y égarer sa raison et d'y perdre sa logique. C'est quelque chose en attendant mieux, si le mieux arrive jamais.

Mais on ne saurait trop se méfier de ces harmonistes humanitaires qui nous offrent, le sourire sur les lèvres, les moyens, en quelques courts chapitres imprimés sur vélin, avec couverture verte — couleur d'espérance—de vaincre, sans efforts et presque sans y songer, les difficultés du contre-point, que les maîtres de la science ont mis toute leur vie à surmonter. Arrière les charlatans!

Le fait est que si tant de traités d'harmonie sont confus et d'une étude laborieuse, c'est que l'harmonie est un art très-difficile, et peut-être celui qui se prête le moins à la soumission des règles, les exceptions étant partout nombreuses, et l'oreille n'ayant guère d'autre *criterium* que l'habitude d'entendre telle combinaison plutôt que telle autre.

Pourtant, il ne faut rien exagérer. Il y a des principes qui sont dans la nature, et qu'on doit respecter.

Parmi les professeurs qui ont le plus contribué à rendre accessible au vulgaire la science de la formation des accords, qui est toute l'harmonie, il faut citer M. Elwart. Ce docte et spirituel musicien a écrit un beau jour, en quelques heures, un petit manuel d'harmonie et d'accompagnement de la basse chiffrée, qui a plus fait pour répandre le goût de la science des sons, en la rendant accessible à tous, que certains in-folio avec lesquels on avait coutume d'étourdir les élèves, quand on ne

les assommait pas tout à fait. Voilà sans contredit un précieux ouvrage et qui méritait bien le succès qu'il a obtenu. Ici, le didacticien était sur son terrain, et il a écrit comme on burine. La matière est parfaitement coordonnée, les déductions sont rationnelles, les exemples heureusement trouvés.

M. Elwart jette, en passant, une lueur suffisante sur toutes les questions qu'on voit au fond des abîmes dans tant d'autres prétentieux bouquins à travers les lunettes noircies du pathos scientifique. Ce pathos, qui n'est pas sacrement, mais qui vise au sacramentel, s'exprime sur les choses de l'art comme les théologiens sur les choses du ciel, quand ces derniers nous disent, que la certitude vient de la cause et du sujet, que la conscience est un acte et non pas une puissance, que l'âme est toute en tout et toute en chaque partie, partout et toujours végétative, sensitive et intellective... Que voulez-vous que devienne un malheureux dilettante que ses goûts poussent vers la composition musicale, quand son professeur d'harmonie, né pour la robe et le bonnet carré de l'*ergotie*, lui dira d'un ton sentencieux :

— Deux quintes de suite sont défendues; cependant, il peut se présenter plusieurs cas où elles produisent le meilleur effet.

— Quels sont ces cas ? demande l'élève.

— Personne ne l'a jamais su, répond le professeur, et c'est toujours un sujet d'étonnement pour l'homme de la science quand l'homme de l'inspiration enfreint cette règle qui, du reste, n'en est point une pour les organistes.

— Vraiment !

— Mon Dieu, oui : chaque fois que sur l'orgue on fait chanter avec le bourdon, le prestant et la doublette qui forment entre eux l'octave et la double octave, et le nasard qui donne la quinte au-dessus du prestant et la quarte au-dessus de la doublette, on produit ce qu'il y a de plus défendu, de plus affreux en harmonie, et en même temps de plus charmant... Vous paraissez ne pas très-bien comprendre ?

— J'avoue, monsieur le professeur, que je ne saisis pas, en effet, vos savantes explications; mais cela viendra, j'espère.

— Facilement quand vous saurez que les trois sons *ut, sol, ut,* rendus simultanément par le prestant, le nasard et la doublette sont absolument regardés comme nuls par les théoriciens.

— Comment des sons qui se font entendre peuvent-ils être regardés comme nuls par qui que ce soit ?

— Par la raison qu'ils sont alors assimilés aux harmoniques naturels du son le plus grave qu'ils imitent et renforcent, et dont il n'est jamais tenu compte en aucun cas, soit dans la composition, soit dans l'écriture de la musique, soit dans l'exécution; la théorie seule s'occupant de ces sons, lorsquelle traite des harmoniques comme d'un phénomène duquel elle serait en droit de déduire les lois de l'harmonie. Comprenez-vous enfin à cette heure ?

— Je crois que oui, répond l'élève, en se grattant timidement l'oreille.

— Eh bien! devrait ajouter le professeur, vous êtes plus fort que moi, car je n'y ai jamais rien compris.

M. Elwart, qui pourrait déraisonner comme tant d'autres, — il est assez savant pour cela, — s'est abstenu avec soin de semblables digressions. Je l'en félicite tout particulièrement, moi qui ai eu le bonheur de recevoir, pendant plusieurs années, de ses bonnes et excellentes leçons. Il eût pu me rendre fou; il m'a rendu seulement musicien.

Avec le *Petit Manuel d'Harmonie* (arrivé à sa 5e édition), on voit en quelques pages comment se forment les accords, et on apprend à connaître les intervalles qui les composent.

Ensuite on passe rapidement sur les divers renversements des accords, — sur la basse chiffrée, — sur la préparation et la résolution de la dissonance, — sur les marches de septièmes, — sur la position et la résolution naturelle à chacun des quinze accords non renversés qui constituent la classification de M. Elwart; — enfin, on fait connaissance avec les cadences harmoniques, — les modulations, — les trois différents mouvements que l'on doit imprimer aux parties harmoniques, — les quintes et les octaves, réelles ou cachées, — les notes de passage, — la pédale, etc., etc. Pour peu qu'on soit musicien, ce petit Traité se lit et se comprend sans trop de cassement de tête; il est comme la clé d'or avec laquelle on pourra, d'une main sûre, ouvrir les grosses serrures des portes massives du sanctuaire de la science, de cette science austère et à perte de vue qui dispense les honneurs et ne sert de rien le plus souvent.

En guise de complément à son *Manuel d'harmonie*, M. Elwart a publié un *Petit traité de contre-point et de fugue*.

Cet ouvrage, tout aussi recommandable et tout aussi utile que le premier, n'a pourtant pas obtenu la même faveur auprès de la critique ni

auprès du public. Pourquoi cela? Voici : la critique l'a trouvé trop écourté, et les amateurs l'ont considéré comme trop développé.

La critique a magistralement opposé au livre utile et sans prétentions de M. Elwart, les grands travaux en ce genre de Fux, de Marpurg, du Père Martini, d'Albrechtberger, de Fétis, de Reicha, de Cherubini, de Barbereau, etc.; et les amateurs ont eu peur de gravir même les premières marches du péristyle d'un temple sur le fronton duquel étaient inscrits ces mots redoutables : *contre-point et fugue.*

Il est temps enfin d'initier les profanes, et de leur révéler que les mots ici sont plus effrayants que la chose. Pour le leur prouver, M. Elwart ne va pas par quatre chemins. « Le contrepoint et la fugue, dit-il, sont tellement calomniés par des artistes peu instruits, et surtout par des amateurs ignorants, qu'il est du devoir d'un ami de cette science, laquelle féconde et donne seule de l'avenir aux productions musicales, d'essayer de la relever dans l'esprit des personnes prévenues, en la mettant à la portée des intelligences les plus paresseuses. » Cette assurance semblait de nature à calmer toutes les appréhensions, et M. Elwart ne pouvait aller plus loin, à moins de convier à l'étude du contrepoint et de la fugue les cagots de la Bigorre et tous les crétins en jupons.

La vérité est que le contre-point et la fugue, qui ne sont rien autre chose qu'une forme de l'harmonie et de la composition, sans être d'un accès aussi difficile qu'on le suppose généralement, sont beaucoup moins aisés que ne l'avance le trop enthousiaste didacticien. Il convient de laisser dans le repos favorable au salut de leur âme les intelligences *les plus paresseuses,* et de ne convier au banquet du contrepoint et de la fugue que des convives sains d'esprit et animés de bon vouloir. Ceux-là trouveront dans le traité de M. Elwart un guide intelligent et sûr avec lequel ils ne courront pas le risque de faire fausse route. Le chemin, sans être précisément jonché de fleurs comme le parcours des processions, se trouve déblayé des ronces de la scolastique. On n'a pas à craindre, nous l'avons dit, le langage fastidieux du pédant, et le cicérone de la muse des sons saura vous instruire sans vous ennuyer jamais, et en vous amusant quelquefois.

Partez donc avec confiance, et ne craignez pas de vous arrêter en route quand vous vous sentirez fatigué. Les stations sont nombreuses. Elles s'appellent : contre-point simple à deux, à trois, à quatre, à cinq, à six, à sept et à huit parties, — contre-point double ou renversable,

— contre-point double à l'octave, à la dixième, à la douzième, — imitations, — canons, — sujets de fugue, — contre-sujet, — réponse, — épisodes, — stretta, etc.

L'étude pratique du contre-point et de la fugue mettra de l'ordre et de la discipline dans l'imagination si souvent vagabonde, quoique stérile, de tous les musicastres qui, sans avoir rien appris, croient tout savoir, et encombrent les magasins de musique de leurs plates et incorrectes élucubrations. Cette étude sera le frein salutaire qui retiendra les élèves dans la tonalité et ses rapports naturels, trop dédaignés par certains disciples de l'école dite de l'avenir. Elle apprendra aussi aux jeunes compositeurs à se servir avec ménagement des accords dissonants sans préparation, dont on fait depuis quelque temps un abus détestable.

C'est une véritable calamité que ce déploiement, à tout propos et à propos de rien, d'accords de septième diminuée, de septième de seconde espèce, de quinte augmentée, de neuvième et de onzième frappés sans préparation, et quelquefois même sans résolution. Il y a là de quoi blaser en peu de temps l'oreille la mieux organisée, et si l'on n'y prend garde, la musique dramatique, après les quadrilles, les polkas et les chansonnettes harmonisés au goût du jour, ne paraîtra plus qu'une fadaise. En effet, un Musard quelconque se croirait déshonoré si dans un *pantalon*, une *pastourelle* ou une *poule*, il ne faisait hurler par les cuivres de son orchestre de déchirants accords sur lesquels se dessine, en dépit du sens commun musical, le chant rapide et burlesque d'une petite flûte en goguette.

Je l'ai dit ailleurs et je crois utile de le répéter ici : si de semblables dévergondages harmoniques n'étaient que ridicules, le mieux serait de n'en point parler; mais ils pervertissent le goût, et à ce point de vue on ne saurait les condamner trop fortement. Entre une conspiration au grand Opéra et un galop à Mabille, il n'y a de changé que l'ordre des idées : les procédés harmoniques sont les mêmes partout. Les compositeurs de romances ont imité en cela les faiseurs de quadrilles. Incapables pour la plupart de rien créer, ils s'efforcent de cacher l'impuissance de leur faux génie sous le couvercle des accords émouvants et terribles qu'ils puisent à pleines mains, et tout faits, dans les traités d'harmonie, comme on compose des vers avec le dictionnaire des rimes. N'est-ce pas déplorable de voir, à propos de bergerette volage, de pêcheurs napolitains et de pâtres bretons, ce déploiement de combi-

naisons savantes, de rhythmes tronqués et d'ambitieuses figures d'accompagnement! Autant vaudrait, dans un journal, se servir pour rédiger les *faits Paris*, du style tragique en vers alexandrins.

Que les compositeurs qui s'imaginent donner le change sur la valeur négative de leurs chétives ariettes revêtues de la pourpre harmonique cessent de se faire illusion. Les dissonances et tous les artifices du contre-point lui-même ne cacheront jamais la nullité du chant principal. Déguisée en souveraine de l'inspiration, la vulgaire mélodie devient prétentieuse et ridicule, comme ces femmes laides et sottes qui se couvrent de bijoux et de dentelles pour paraître spirituelles et jolies.

Jeunes artistes, si vous faites une romance pour la voix ou une composition légère pour le piano, tâchez d'écrire dans le sentiment des paroles ou dans l'esprit de la situation qui a inspiré votre composition instrumentale, une musique simple, gracieuse, de bon goût; laissez pour les grandes manifestations du drame lyrique la foudre des dissonances qui sont toujours mal placées dans un petit cadre. Ne soyez pas, musicalement parlant, un fabricant de mâts de coçagne en chambre.

On est souvent tenté de faire parade des choses qu'on ignore : c'est une des faiblesses humaines. Les musiciens peu instruits veulent paraître savants quand même. Par contre, ceux qui savent réellement font rarement parade de leur science. Ils usent des ressources qu'ils ont acquises quand l'occasion se présente ; ils n'en abusent jamais.

En conséquence, et pour éviter les déréglements d'harmonie que nous venons de signaler, il n'est qu'un moyen, mais ce moyen est infaillible : devenir bon harmoniste, bon contre-pointiste, bon fuguiste.

Avec son petit manuel d'harmonie et son petit traité du contre-point et de la fugue, M. Elwart a exposé trois autres petits ouvrages de théorie musicale dont voici les titres : *Le Chanteur-accompagnateur*, — *Petit traité d'instrumentation à l'usage des jeunes compositeurs.* — *Manuel des aspirants aux grades de sous-chef et de chef de musique de l'armée.* J'ai pris beaucoup d'intérêt à lire ces différents précis musicaux qui atteignent pleinement le but que s'est proposé l'auteur, c'est-à-dire la vulgarisation de l'art dans toutes ses parties.

Les vulgarisateurs sont les pionniers de l'intelligence, les défricheurs des cerveaux vierges, qu'ils préparent ainsi à recevoir de plus savantes cultures. La mission de vulgarisateur des connaissances hu-

maines est donc une belle mission. Elle exige un rare concours de précieuses qualités, qu'on ne saurait trop encourager à notre époque d'égalité sociale, où l'esprit a conquis ses droits partout où l'ignorance est devenue, à l'égal de la malpropreté, une sorte de vice. Le devoir et la récompense des hommes nouveaux sont tout entiers dans ces deux mots : apprendre et savoir.

Six petits tableaux pour l'enseignement normal de la lecture musicale, par M. Ermel.

Je voudrais que mon ami Ermel prît, comme on dit, son courage à deux mains pour remanier ses six petits tableaux dont l'idée est excellente, mais qui véritablement manquent de clarté. On peut être, comme Ermel, un ancien pensionnaire de France à Rome, un membre de la commission de surveillance du chant de la ville de Paris, et de plus un compositeur charmant, sans posséder le don rare et précieux de communiquer facilement et clairement ses pensées. On peut même être un penseur profond et un médiocre didacticien, et le contraire s'est vu.

Toujours est-il que les explications fournies par Ermel sont parfois aussi obscures que certains côtés de ses tableaux. Il est plus aisé de deviner ce qu'il a voulu dire que de comprendre ce qu'il a dit, quand, par exemple, il parle de la gamme et de ses intervalles. « La gamme « avec tous ses intervalles, écrit notre ami, est l'alphabet musical, par « la transposition duquel on peut mettre en pratique tous les principes « qui régissent la musique, afin de comprendre les signes de l'écriture « par le secours instantané de l'intonation, en initiant les élèves à dis- « tinguer à l'oreille les sons et leur tonalité, comme on distingue les « couleurs à l'œil, faculté qu'il faut posséder pour lire la musique vocale « à vue. »

L'enfer, dit un proverbe, est pavé de bonnes intentions. Les méthodes de solfége n'ont quelquefois pas d'autre pavage. Enlevez, mon cher Ermel, ces pavés de vos ingénieux et utiles tableaux ; que les bonnes intentions deviennent des faits, et vous aurez rendu à l'enseignement de l'art que vous cultivez avec tant de distinction, que vous avez toujours si dignement servi, un service réel de plus.

Échiquier musical. Tableaux-casiers élémentaires de permutation et de combinaisons d'intonations et de rhythmes, par Jules Lahausse (d'Issy).

Je vois que cet ouvrage, qui se compose de soixante-quinze tableaux, accompagnés de quelques mots d'explication, a obtenu, à l'exposition universelle de 1855, la distinction la plus flatteuse. Cela ne m'étonne point, car ces tableaux sont véritablement très-utiles à l'enseignement du solfége dans les écoles, et fort bien imaginés. Je n'ai pu en étudier que six, n'en ayant eu que six à ma disposition; mais si je juge de ceux que je n'ai pu voir par ceux que j'ai vus, il me faut les louer tous.

Le but de ces tableaux est d'offrir au professeur le moyen d'improviser des exercices d'intonation et de rhythme, afin d'éviter que les élèves ne tombent dans la routine, et pour être sûr qu'ils lisent tous les solféges qu'on leur donne à chanter. En effet, les leçons imprimées et constamment suivies dans un même ordre par un professeur routinier lui-même, peuvent favoriser la paresse des élèves, lesquels, généralement, trouvent plus commode de retenir les formules des exercices que de les lire réellement. Wilhem, — à qui il faut bien revenir, quand il s'agit de chant populaire,—Wilhem avait compris l'inconvénient, en certains cas, des exercices écrits, et, pour en improviser, il avait recours aux cinq doigts de la main, représentant une portée. M. Emile Chevé, le plus habile démonstrateur que j'aie jamais connu, mais aussi le plus intolérant et le plus fougueux, avait, en imitation de Galin et d'Édouard Juë, recours à un tableau dont il n'avait guère inventé que le nom : il l'appelait, conformément à son humeur guerrière, *Tableau de bataille.*

Dans les écoles municipales, presque tous les professeurs tracent, sur le tableau noir, une gamme diatonique ou chromatique, et en promenant leur baguette sur les différentes notes de ces échelles, ils forment des exercices d'intonation.

Il restait à réaliser le moyen d'improviser des exercices de rhythme, et M. Lahausse (d'Issy) a trouvé ce moyen. Il y a des tableaux de 32 cases, et en épuisant toutes les combinaisons possibles, on trouve que ces 32 cases fournissent 1,024 exercices de 32 mesures chacun. Les tableaux de 228 cases donnent 16,384 exercices de 128 mesures chacun. Il est évident, comme le dit l'auteur, que l'esprit des élèves est incessamment tenu en éveil et surexcité heureusement par l'étude de com-

binaisons toujours nouvelles que le professeur présente à l'improviste sur ces échiquiers musicaux. J'ajouterai que la leçon, efficace pour l'élève, devient ainsi intéressante pour le professeur, qui doit y apporter toute son attention et peut même y déployer une certaine imagination et du goût.

Le plan de ces tableaux est d'une grande simplicité. En suivant une ligne horizontale, on trouve un même rhythme sur tous les degrés de la gamme. En réunissant deux portées horizontales, on obtient deux figures rhythmiques. Si on réunit trois portées horizontales, on combine trois genres de rhythme ; ainsi de suite de tout le tableau. En prenant les portées dans toutes les directions obliques, on obtient une nouvelle espèce de rhythme à chaque mesure. Enfin, si l'on prend les portées perpendiculairement, on aura toutes les figures de rhythme du tableau et sur chaque note de la gamme. On voit que si le professeur veut user de toutes les ressources qui lui sont offertes, et si ses élèves veulent le suivre, personne ne s'endormira dans la classe. Or c'est bien quelque chose que d'être assuré que personne ne dormira dans une classe quelconque.

Exercices élémentaires de musique vocale. — Solfége de l'orphéon des écoles, par M. Collet, professeur de l'orphéon de la ville de Paris.

Les *Exercices élémentaires de musique vocale*, qui sont un exposé complet de la théorie et un livre de solfége, forment, avec les *Solféges de l'orphéon et des écoles* (divisés en trois livres), plus un tableau appelé par l'auteur *polyphone*, l'exposition de M. Collet.

« Le livre que j'offre aujourd'hui au public, dit-il, est le résultat de plus de vingt années de recherches et de pratique. J'ai coordonné tout ce que j'ai trouvé de propre à mon enseignement *dans tous les livres* que j'ai lus. Je donne au pied de chaque exercice le *nom de l'auteur* chez qui je l'ai trouvé. Seulement, je crois pouvoir revendiquer comme mien l'ordre dans lequel j'ai présenté ces exercices et l'ensemble que j'ai constitué avec ces détails *pris un peu partout*. »

Nous enregistrons cette déclaration, à laquelle nous n'avons à ajouter que de sincères compliments pour *l'ordre* revendiqué par M. Collet.

En empruntant à tous les maîtres anciens tout ce qui lui a paru de nature à hâter le progrès des élèves, M. Collet a fait preuve de beaucoup de sens et d'une grande modestie : car, rendant à César ce qui

appartient à César, il ne cache pas ses emprunts, nous l'avons vu, et en indique, au contraire, scrupuleusement les sources.

Après ce que nous avons dit de l'*Echiquier musical* de M. Lahausse (d'Issy), nous devons quelques mots au *Polyphone* de l'habile professeur de l'Orphéon de Paris.

Le tableau de M. Collet n'a point pour but l'improvisation par le professeur d'exercices rhythmiques ; il se borne à donner les moyens d'improviser des études d'intonation à une ou à deux parties, suivant que le professeur se sert d'une ou de deux baguettes. M. de Beuvage, qui a parlé du *Polyphone* avant même qu'il ne fût exposé, en a fait une description très-claire dans la *France Chorale*. Après avoir constaté que sur le *Polyphone* se trouvent imprimées deux fortes portées musicales, l'une en clé de *sol*, l'autre en clé de *fa*, offrant l'aspect de la double portée usitée pour la musique de piano, il ajoute :

« Ces portées sont divisées, dans leur longueur, par des lignes verticales formant sept compartiments ; dans chacun de ces compartiments se trouvent trois colonnes de gros points servant à noter les sons dont se composent les accords que chaque colonne doit exprimer.

« Le compartiment qui occupe le milieu du tableau est destiné à l'étude de la tonalité d'*ut*, mode majeur ; sa disposition, comme accords, est celle-ci : 1° au milieu du compartiment, colonne des notes de l'accord parfait de la tonique ; 2° à droite, colonne des notes de l'accord parfait de la dominante ; à gauche, colonne des notes de l'accord parfait de la sous-dominante ; chacune de ces colonnes répétant les notes de l'accord autant de fois que le permet l'étendue des deux portées superposées.

« Cette disposition d'accord appartient à Galin, qui l'employait dans ses cours pour l'intonation à l'aide des accords brisés.

« La disposition des notes, pour les trois colonnes comprises dans chaque compartiment, consiste à employer, pour chaque accord, le renversement qui laisse subsister, le plus possible, les notes communes à l'accord que l'on quitte et à celui que l'on prend ; soit cette succession : 1° accord de tonique, *état direct :* do, mi, sol, mi, do ; — 2° accord de sous-dominante, *deuxième renversement :* do, fa, la, fa, do ; — 3° revenir à l'accord de tonique, *état direct :* do, mi, sol, mi, do ; — 4° passer à l'accord de dominante, *premier renversement :* si, ré, sol, ré, si ; — 5° revenir à l'accord de tonique, *état direct :* do, mi, sol, mi, do, pour terminer cette batterie. »

On peut se représenter, à l'aide de cette description, le tableau de M. Collet qui, sans être aussi complet, tant s'en faut, que ceux de M. Lahausse (d'Issy), est toutefois de nature à rendre à l'enseignement élémentaire de très-bons services.

L'Organiste universel, par Hanon.

On peut s'appeler Hanon, avoir composé pour des ignorants qui resteront ignorants une méthode à l'usage des Frères ignorantins, et n'être pas pour cela un âne soi-même. D'ailleurs les ânes ne sont pas si bêtes qu'on le croit : témoin l'ânesse du prophète Balaam, qui parlait comme vous et moi, et eût peut-être entrepris d'écrire une méthode universelle d'orgue appliquée à l'accompagnement du plain-chant, à l'égal de celle de M. Hanon, si de son temps les orgues n'avaient été si rares et les éditeurs de musique si difficiles à l'endroit des jeunes compositeurs et des ânesses à leur début.

L'ouvrage de M. Hanon, honoré d'une mention, est, d'après M. Hanon, une méthode pour apprendre en six exercices, sans professeur et sans être musicien, à accompagner à première vue sur l'orgue tous les plains-chants de l'office divin. Une semblable prétention est bien faite, on en conviendra, pour inspirer tout d'abord de la méfiance, et on est tenté de retrancher malicieusement la lettre *h* du nom de l'auteur de ce traité.

— Que vient donc nous chanter cet audacieux Hanon, dira le lecteur instruit : accompagner le plain-chant, et à première vue, sans être musicien !... quand l'accompagnement du plain-chant est l'écueil des bons harmonistes !... Allons donc, Monsieur Hanon, vous voulez rire !

M. Hanon ne rit jamais. Depuis dix ans qu'il a fait graver sa méthode à ses frais et qu'il parcourt les séminaires, les couvents et toutes les congrégations religieuses, pour en exposer les mérites, cet ouvrage lui rapporte bon an mal an une quinzaine de mille francs de bénéfices nets. Vous voyez que c'est très-sérieux.

M. Hanon, qui est lui-même organiste à Boulogne-sur-Mer, et organiste de talent, m'a mis au courant de sa manière de procéder en voyage.

En arrivant dans une ville, il s'informe des établissements religieux qui s'y trouvent, et se présente, sa méthode sous le bras, avec la noble assurance d'un auteur convaincu.

— Monsieur, dit M. Hanon au chef de la congrégation, auriez-vous,

par hasard, dans votre communauté, un élève doué d'une intelligence bornée ?

— Mais oui, Monsieur, reprend en souriant le chef de la maison.

— C'est, reprend M. Hanon, que je suis un peu difficile relativement aux intelligences bornées... Est-il réellement bête, mais, là, ce qu'on appelle bête, votre élève ?

— Entièrement bête, Monsieur. Et même j'ai plusieurs sujets dans ce cas.

— Ah ! tant mieux, ajoute M. Hanon d'un air satisfait. On m'avait bien dit que votre établissement était un des plus importants de tout le département, et que je n'aurais aucune peine à y trouver ce que je voudrais.

Le chef de l'établissement s'incline modestement.

— Vous comprenez, reprend M. Hanon, ce qui me fait désirer un de vos élèves les plus dépourvus d'intelligence. Ayant à donner la preuve de l'excellence de ma méthode, si je puis en six leçons, ainsi que je l'annonce, faire accompagner sur l'orgue et à première vue le plain-chant à l'élève aussi bête que possible que vous voudrez bien me confier, il ressortira d'évidence que mon enseignement est des plus simples, des plus faciles en même temps que des plus généralement utiles.

Le chef de la communauté, curieux de connaître les résultats de cette expérience, cherche parmi ses cancres le plus cancre, et le livre corps et âme à M. Hanon.

Le cancre se présente. Il a de longues oreilles et se les gratte lentement pour se donner une contenance.

— Eh bien ! mon ami, lui dit l'auteur de l'*Organiste universel*, on m'a dit que vous aviez l'esprit un peu lourd... que vous manquiez de mémoire... que vous n'aviez pas pu apprendre l'orthographe... enfin que vous n'étiez pas un aigle... C'est fort bien, cela. Voilà comme j'aime les élèves. Il faut que dans huit jours, au plus tard, vous puissiez accompagner le plain-chant dont vous ne connaissez pas le premier signe, et l'accompagner sur l'orgue, bien que vous ne sachiez peut-être même pas ce qu'est un orgue. Aimez-vous la musique, mon ami ?

L'élève rit par saccade et passe, pour se gratter, de l'oreille droite à l'oreille gauche.

— Très-bien, ajoute M. Hanon, votre explication me suffit. Dans huit jours, vous donnerez votre première séance d'organiste accompagnateur

devant le chef de la communauté et tous vos camarades, témoins de vos triomphes.

J'ai une liasse de lettres et d'attestations fort recommandables, qui certifient de semblables miracles.

Mais ne croit pas qui veut aux miracles, même à ceux de M. Hanon, et je n'y crois, je l'avoue, qu'à demi.

N'importe, les demi-miracles de ce genre sont encore assez rares et assez précieux pour ne pas les laisser passer sous silence.

Bien qu'un pareil ouvrage semble plus fait pour encourager et favoriser l'ignorance que pour servir les véritables intérêts de l'art, je dois convenir pourtant qu'après un examen attentif des procédés de l'auteur, mes craintes à cet égard ont été en grande partie dissipées. En effet, on ne trouve rien, dans le livre de l'organiste de Boulogne-sur-Mer, qui s'écarte des principes formant la base des études de l'harmonie. On peut donc considérer l'*Organiste universel* comme un moyen ingénieux de propagande musicale, une voie ouverte à la véritable science des accords.

Au reste, M. Hanon n'a jamais eu la prétention d'improviser des harmonistes. Ce qu'il a voulu faire et ce qu'il a fait, c'est d'offrir à tous, grands ou petits, intelligents ou lourdauds, les moyens d'accompagner *à peu près* régulièrement, par des accords plaqués, le plain-chant des offices divins.

Grâce à une division très-bien trouvée du plain-chant par formules appartenant aux différents modes du chant liturgique, l'auteur parvient à graver facilement dans la mémoire des ignorants, même de ceux qu'il va choisir dans les communautés religieuses et dans les petits-séminaires pour faire ses expériences, une série d'accords plaqués qui trouvent leur application dans les cérémonies religieuses, et forment comme l'éducation première de l'oreille, en attendant que les règles de l'harmonie viennent les fixer aussi dans l'esprit. C'est de la mécanique, il est vrai, et ce n'est pas de l'art. Mais avant d'apprendre à danser, l'enfant marche, sans trop savoir ce qu'il fait, par une action mécanique.

Nous n'aimons guère, en principe, ces moyens imaginés pour abréger l'étude d'un art aux dépens de l'intelligence même de cet art. C'est pourquoi nous avons toujours discuté la valeur de la notation en chiffres qui, en supprimant, par l'uniformité des signes, les rapports visibles en notation ordinaire des modulations tonales, ne permet guère à l'élève d'apprécier ces rapports qui sont presque tout l'art musical.

Les disciples de l'école du chiffre, de même que ceux de M. Hanon, modulent et accompagnent sans le savoir, comme M. Jourdain faisait de la prose.

Nous dirons plus loin tout ce que nous avons à dire de favorable et de contraire à la notation musicale par le chiffre, à propos de l'exposition de M. Amand Chevé et de Mme Nanine Chevé; la méthode de M. Hanon doit seule nous occuper en ce moment.

Comme résultat pratique, et à ne considérer que l'économie de temps et *l'utilité* de former des sujets capables, dans les campagnes, de tenir l'orgue, à défaut d'organiste véritable, la méthode de M. Hanon mérite des éloges. Elle atteint le but qu'elle se propose, et ce but n'ayant rien de contraire, nous l'avons dit, aux principes reconnus par la science, l'Institut lui-même ne pourrait lui refuser son approbation. Évidemment, le Conservatoire n'élèvera jamais une statue à M. Hanon ; mais sa méthode lui a déjà rapporté dix fois plus d'argent que n'en rapportera jamais le traité de Reicha ou celui de M. Barbereau, et pour un artiste modeste, tel quo l'auteur de l'*Organiste universel*, ce résultat suffit.

Puisque nous voilà dans le plain-chant, jetons un coup d'œil sur les ouvrages exposés par M. Félix Clément, maître de chapelle et organiste de la Sorbonne, membre de la Commission des arts et des édifices religieux au ministère de l'Instruction publique et des Cultes.

Méthode de plain-chant. — (Parenthèse.) — Le Paroissien romain avec les plains-chants en notation moderne. — Nouvel Eucologe en musique. — Histoire générale de la musique religieuse, par Félix Clément.

Toutes les thèses sont soutenables, pourvu qu'on les soutienne avec esprit. M. Félix Clément ne va pas par quatre chemins pour nous dire que le plain-chant est supérieur à tout ce qu'on peut entendre. J'avoue humblement préférer la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, et le quatrième acte des *Huguenots*, à toute la psalmodie antique, avec accompagnement de serpent. J'en suis fâché pour les Grecs, mais s'il est vrai que notre système de plain-chant tire son origine de la musique grecque, cette musique devait manquer de variété, malgré ses huit modes hyperdorien, hyperphrygien, hyperlydien, hypermixolydien, hypodorien, hypophrygien, hypolydien et hypominolydien, dont les catholiques ont fait le *primus gravis*, le *secundus tristis*, le *tertius mys-*

ticus, le *quartus harmonicus*, le *quintus lætus*, le *sextus devotus*, le *septimus angelicus* et l'*octavus perfectus*.

J'ai beau écouter nos chantres de cathédrale, leurs intonations solennelles dans tous les tons, leurs intonations festivales, leurs intonations fériales et toutes leurs antiennes, je trouve, — c'est mon opinion toute personnelle, — cette musique sans aucun charme, monotone comme un sermon de méthodiste, et barbare comme le moyen âge, dont le plain-chant était toute la musique. Je sais que M. Félix Clément va trépigner d'impatience en lisant ces lignes, lui qui trouve non-seulement que le plain-chant est la plus belle des musiques, mais que le moyen âge est la plus radieuse des époques de notre histoire. Les opinions sont libres, et il est fort heureux qu'il en soit ainsi, puisque M. Clément a pu dire de semblables énormités en ce temps de liberté de critique et de tolérance historique, musicale, religieuse et sociale, sans rien craindre de qui que ce soit, pour sa personne ni pour ses ouvrages.

On ne se refait pas, et je suis né avec l'horreur des massacres, de l'intolérance, du despotisme, de l'ignorance, du fanatisme, des oubliettes, de la justice rendue par les épreuves du duel, de l'eau bouillante, du fer et de la croix, des enlèvements à main armée, de l'inégalité devant la loi, des priviléges immoraux, du brigandage, des momeries et de la malpropreté qui caractérisaient à un si haut degré cette période assez longue qu'on appelle le moyen âge.

Quant au plain-chant, on ne saurait l'aimer à demi; on le trouve, comme je le trouve, niais et barbare, comparé aux belles productions des maîtres de l'art, tels que Haydn, Mozart, Mendelssohn, Beethoven, Cherubini, Rossini, Weber, Lesueur, et avant eux Pergolèse, Hændel et Bach, ou on l'aime avec frénésie, comme l'expression par excellence du sublime. M. Félix Clément appartient à cette catégorie de passionnés amateurs, et je n'étonnerai personne en disant que son œuvre respire cet enthousiasme et cette conviction d'une saveur particulière aux antiquaires dans tous les genres.

Sa méthode de plain-chant me paraît excellente, autant que j'en puis juger. La matière y est bien coordonnée, les explications sont écrites d'un style ferme, sans sécheresse et avec une grande clarté. On y trouve des conseils aux chantres sur l'ouverture de la bouche, la tenue du corps et la discipline dans le chœur. C'est fort bien ; et l'auteur aura grandement mérité de ce chœur, s'il persuade enfin à Messieurs les chantres qu'il ne faut ouvrir la bouche que pour le bon motif, et jamais au béné-

fice exclusif des marchands de vin, dont, — si les bruits publics sont fondés, — les chantres ne dédaignent pas les bleus produits.

« Admirateur du plain-chant, dit M. Félix Clément, nous souhaitons avant tout qu'il devienne populaire. Pour arriver à ce résultat, il ne suffisait pas de s'adresser aux ecclésiastiques, aux maîtres de chapelle et aux chantres ; il fallait aussi composer un ouvrage élémentaire qui fût à la portée des enfants. »

Il faudrait encore autre chose, et cette autre chose serait la plus difficile à obtenir : il faudrait changer le goût universel pour le chant moderne et l'instrumentation, et faire préférer au trio de *Guillaume Tell*, par exemple, et au premier morceau du *Stabat Mater* de Rossini, l'antienne *Asperges* en faux-bourdon. Malgré tous les efforts et tout le talent de l'auteur de la *Méthode complète de plain-chant*, du *Paroissien romain* et du *Nouvel Eucologe en musique*, nous ne serons pas témoin, je le crains bien, ou plutôt je l'espère bien, de cette édifiante transformation du goût musical.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur les premières lignes de la préface de l'*Histoire générale de la musique religieuse*, par M. Félix Clément, pour savoir dans quel esprit de curieuse résistance au progrès ce livre est écrit.

« A une époque où toutes choses semblent se renouveler, lorsque des traditions brisées par le long interrègne des révolutions paraissent abandonnées sans retour, un livre comme celui-ci offre une écluse fermée au torrent des idées nouvelles. »

Hélas ! Monsieur, il n'est point d'écluses pour arrêter le torrent des idées nouvelles, et si vous n'étiez vous-même l'éclusier moral qui prétend immobiliser l'esprit et le cœur de l'homme dans des impressions d'un autre âge (qui elles-mêmes ont été le résultat d'un progrès), vous trouveriez, en vérité, que ce métier d'éclusier d'idées est aussi dangereux qu'inutile.

Si monsieur Félix Clément avait l'honneur de porter le bonnet d'évêque, nul doute qu'il ne se fût associé à nos prélats pour combattre l'Université dans la ligue contre l'enseignement des filles, comme il cherche toute manifestation du progrès en musique. Il me semble entendre le très-clérical professeur me répondre :

— Vous l'avez dit, Monsieur, et si dans mon histoire générale de la musique, qui est un livre de théologie, d'économie politique et de propagande sociale d'après les principes de la sainte Trinité, je n'ai

fait que toucher à quelques points de cette question si importante pour l'autorité religieuse de l'éducation des filles, c'est qu'au moment où j'écrivais mon ouvrage, cette épouvantable question de l'enseignement secondaire des filles n'avait pas encore été mise à l'ordre du jour par le très-pervers ministre de l'instruction publique, M. Duruy.

Eh bien! soit, ouvrons une parenthèse. Laissons pour quelques instants l'enseignement rétrograde de M. Clément en musique, pour l'enseignement rétrograde en toute chose que prêche la ligue sainte à laquelle appartient notre musicographe, et parlons un peu de l'Université, de cette Université qui se mêle de tout, même d'imposer l'étude de la musique — je ne dis pas le plain-chant — dans nos lycées. M. Félix Clément cite si souvent dans son encyclopédie les auteurs religieux, il parle si longuement en les houspillant des philosophes, avec tant de dédain du progrès et des hommes qui cherchent dans l'instruction des masses des moyens de bien-être et de moralisation, qu'il me permettra, sans trop nous écarter de notre sujet, de lui citer Fénelon sur cette forme de progrès qu'on appelle l'enseignement des filles. Bien que le doux évêque de Cambrai n'ait jamais songé à écrire, comme M. Félix Clément, un *livre-écluse* contre le torrent des idées nouvelles, et bien que vingt-trois propositions tirées de son ouvrage les *Maximes des Saints*, aient été taxées par le pape Innocent XII de téméraires, d'erronées et de pernicieuses, il ne saurait cependant passer pour un suppôt d'enfer et le complice anticipé de l'abominable M. Duruy. Écoutons en conséquence Fénelon. Nous reviendrons à l'histoire générale de la musique par une pente à peine sensible.

« Pour les filles, il ne faut pas qu'elles soient savantes, la curiosité les rend vaines et précieuses; il suffit qu'elles sachent gouverner leur ménage et obéir à leur mari sans raisonner. On ne manque pas de se servir de l'expérience qu'on a de beaucoup de femmes que la science a rendues ridicules. Après quoi on se croit en droit d'abandoner aveuglément les filles à la conduites de mères ignorantes et indiscrètes.

« Il est vrai qu'il faut craindre de faire des savantes ridicules. Les femmes ont d'ordinaire l'esprit encore plus faible et plus curieux que les hommes : aussi n'est-il point à propos de les engager dans des études dont elles pourraient s'entêter ; elles ne doivent ni gouverner l'État, ni faire la guerre, ni entrer dans le ministère des choses sacrées : ainsi elles peuvent se passer de certaines connaissances étendues qui appartiennent à la politique, à l'art militaire, à la jurisprudence, à la philo-

sophie et à la théologie. La plupart même des arts mécaniques ne leur conviennent pas ; elles sont faites pour des exercices modérés. »

Un professeur de l'Université ne dirait pas différemment, et, en favorisant l'instruction des jeunes filles, le ministre de l'Intruction publique n'a voulu en faire ni des personnages politiques, ni des stratégistes, ni des jurisconsultes, ni de transcendants philosophes, encore moins des théologiens. Continuons de citer Fénelon :

« Les hommes même qui ont toute l'autorité en public no peuvent par leurs délibérations établir aucun bien effectif, si les femmes ne leur aident à l'exécuter. »

De quel secours, je le demande, peuvent être pour seconder les hommes d'autorité des femmes ignorantes et superstitieuses ? Or, pour nous comme pour Fénelon, « rien ne déracine et ne prévient mieux la superstition qu'une instruction solide ». Et il ajoute, ce digne prélat, « que la superstition est à craindre pour le sexe ». Je le crois bien. « Accoutumez donc les filles, naturellement trop crédules, continue l'éminent écrivain religieux, à n'admettre pas légèrement certaines histoires sans autorité, et à ne pas s'attacher à de certaines dévotions qu'un zèle indiscret introduit. »

Si les filles *naturellement trop crédules* étaient éclairées par l'instruction qui leur a manqué jusqu'ici, elles boiraient beaucoup moins d'eau de la Salette, la remplaceraient par de l'eau claire, économiseraient ainsi l'argent de leur mari ou de leur père, et ne s'en porteraient pas plus mal pour cela.

Mais l'ignorance a bien d'autres effets que d'encourager les impostures des hypocrites, trafiqueurs d'eau miraculeuse et de miracles en tous genres. Suivant Fénelon, elle est incompatible avec l'innocence chez une fille : « L'ignorance d'une fille est cause qu'elle s'ennuie et qu'elle ne sait à quoi s'occuper innocemment. »

Voilà qui est péremptoire et qui réfute assez bien les insolentes déclamations de ceux qui présentent l'instruction secondaire des filles comme une école de dépravation.

Fénelon ajoute :

« Quand elle (la fille) est venue à un certain âge sans s'appliquer aux choses solides, elle n'en peut avoir ni le goût ni l'estime : tout ce qui est sérieux lui paraît triste ; tout ce qui demande une attention suivie la fatigue. »

Fénelon, qui écrivait cela il y a plus d'un siècle et demi, ne se dou-

tait guère de l'immense révolution qui allait s'accomplir dans le gouvernement des peuples, dans les lois sociales et dans les mœurs de la nation, car il ajoute :

« Je prévois que ce plan d'éducation pourra passer dans l'esprit de beaucoup de gens pour un projet chimérique. »

On sourit aujourd'hui de ce plan, qui risquait de passer pour chimérique, en voyant combien Fénelon se montrait peu exigeant. Mais tout est relatif, et à une époque où l'ignorance la plus dangereuse et la plus dégradante régnait parmi les femmes, même les plus élevées par leur naissance et leur fortune, c'était beaucoup faire de demander au beau sexe qu'il apprît quoi que ce soit. Voici ce que Fénelon voulait qu'on enseignât aux jeunes filles de son temps, qui n'apprenaient rien d'ordinaire ; il sera curieux de comparer son programme à celui de M. Duruy, aujourd'hui que tant de jeunes filles de familles aisées tiennent à honneur de passer des examens et d'obtenir des diplômes.

« Apprenez à une jeune fille à lire et à écrire correctement. Il est honteux, mais ordinaire, de voir des femmes qui ont de l'esprit et de la politesse, ne savoir pas bien prononcer ce qu'elles lisent... Elles manquent encore plus grossièrement pour l'orthographe ou pour la manière de former ou de lier les lettres en écrivant. Au moins, accoutumez-les à y faire leurs lignes droites, à rendre leurs caractères nets et lisibles.

« Il faudrait aussi qu'une fille sût la grammaire de sa langue naturelle. Il n'est pas question de la lui apprendre par règles, comme les écoliers apprennent le latin en classe. Accoutumez-les seulement, sans affectation, à ne point prendre un temps pour un autre, à se servir des termes propres, à expliquer nettement leurs pensées avec ordre et d'une manière courte et précise. Vous les mettrez en état d'apprendre un jour à leurs enfants à bien parler sans aucune étude. On sait que, dans l'ancienne Rome, la mère des Gracques contribua beaucoup, par une bonne éducation, à orner l'éloquence de ses enfants, qui devinrent de si grands hommes. »

La perversité de M. Duruy et des professeurs de l'Université consiste sans doute, en ce qu'ils veulent, non-seulement enseigner la grammaire aux filles, mais leur en faire connaître les règles. Continuons :

« Elles devraient savoir les quatre règles de l'arithmétique.... Il serait bon qu'elles sussent aussi quelque chose des principales règles de la justice : par exemple, la différence qu'il y a entre un testament

et une donation; ce que c'est qu'un contrat, une substitution, un partage de cohéritiers; les principales règles du droit et des coutumes du pays où l'on est pour rendre ces actes valides; ce que c'est que communauté; ce que c'est que biens meubles et immeubles; si elles se marient, toutes leurs principales affaires rouleront là-dessus....

« Les filles qui ont une naissance et un bien considérable ont besoin d'être instruites des devoirs des seigneurs dans leurs terres. Dites-leur donc ce qu'on peut faire pour empêcher les abus, les violences, les chicanes, les faussetés si ordinaires à la campagne. »

Ce qu'il fallait faire pour empêcher les abus, les violences, les chicanes et les faussetés si ordinaires de l'ancien régime, l'esprit philosophique et la révolution française l'ont fait, et personne n'a plus à les redouter à cette heure. Fénelon n'est même pas éloigné de faire apprendre le latin aux filles.

« Mais je voudrais ne faire apprendre le latin qu'aux filles d'un jugement ferme et d'une conduite modeste, qui ne sauraient prendre cette étude que pour ce qu'elle vaut, qui renonceraient à la vaine curiosité, qui cacheraient ce qu'elles auraient appris, et qui n'y chercheraient que leur édification. »

Le précepteur du duc de Bourgogne mettait, comme on voit, d'assez nombreuses conditions à l'étude de la langue de Virgile pour le beau sexe. De nos jours, Monseigneur Gaume a mieux fait en déclarant, dans son *Ver rongeur*, une guerre implacable à l'étude des anciens classiques, propres, suivant lui, à inculquer le paganisme dans les jeunes esprits de l'un et de l'autre sexe.

On menace de la damnation éternelle les malheureux professeurs de l'Université qui, sous l'inspiration du ministre de l'instruction publique, tentent d'élever le niveau intellectuel de la femme en répandant sur les jeunes filles les bienfaits de l'instruction. Très-heureusement pour ces modestes et laborieux savants, les prédicateurs ne sont point infaillibles, et le Tout-Puissant n'est pas un si grand rôtisseur d'âmes qu'on veut nous le faire croire.

Apprendre aux femmes qu'il y a une autre médecine que celle qu'on débite en une petite brochure sous ce titre : *Le médecin des pauvres, ou recueil de prières et oraisons précieuses contre le mal de dents, les coupures, les rhumatismes, la teigne, les coliques, les brûlures, les mauvais esprits, etc.*; — qu'il existe d'autre histoire de France que celle du Père Loriquet; — que la chimie n'est pas la science du diable; — que la terre est

ronde, — et qu'on doit faire usage de sa raison autrement que pour déraisonner, — c'est, d'après nos directeurs de conscience, commettre une monstrueuse impiété, c'est rendre les femmes *licencieuses*, suivant l'expression d'un bon Père que j'ai eu dernièrement l'avantage d'entendre à Paris.

C'est à la suite de ce doux et libéral sermon, où par une conséquence forcée, M. Duruy figurait comme la source de toutes les abominations, que j'ai eu la curiosité de relire le *Traité de l'éducation des Filles*, par le pieux ennemi de Bossuet en théologie, l'aimable évêque quiétiste de Cambrai, dont je viens de placer ici quelques extraits.

Les évêques de nos jours se sont élevés pour combattre toute innovation concernant l'instruction publique qu'ils voudraient accaparer à leur profit. M. Félix Clément, le Dupanloup de l'art, a écrit cette phrase monstrueuse : « TOUT CHANGEMENT DANS LA MUSIQUE EST UN MAL. »

Ne vous avais-je pas dit que nous reviendrions aux ouvrages de M. Clément par une pente à peine sensible ?

Je laisse là l'enseignement universitaire des filles, les doctrines gothiques de l'histoire générale de la musique religieuse, pour ouvrir une dernière fois la méthode de plain-chant du même auteur. J'y lis, entre autres jolies choses, la description suivante d'un orchestre qui florissait au beau temps, que M. Félix Clément regrette comme musicien autant que comme philosophe :

« Ici, un enfant fait résonner un orgue à petits tuyaux ; là un autre « enfant ôte de sa bouche une trompette au large pavillon ; les cym- « bales retentissantes se mêlent aux sons aigus des instruments à vent ; « le chalumeau, dont les tuyaux sont d'inégale grandeur, fait entendre « une agréable mélodie ; les doux accents d'une flûte enfantine se « marient au bruit sauvage des tambours, et les voix sonores des « fidèles viennent augmenter l'effet des accords de la lyre. »

L'auteur ajoute :

« Nous doutons que ce concert spirituel » (dites plutôt infernal) « ait plu à saint Grégoire, à saint Bernard, à Jean XXII et à Be- « noît XIV. »

N'en doutez pas, Monsieur, ce concert n'a pu leur plaire. Mais si, au lieu de cette burlesque et niaise symphonie, nous avons aujourd'hui l'orchestre du Conservatoire et les admirables compositions de Beethoven, c'est que, Dieu merci, aucun éclusier n'a pu arrêter le torrent des idées nouvelles. Comment votre main n'a-t-elle pas tremblé en écrivant

cette sentence chinoise : « Tout changement dans la musique est un mal » ? Pour oser poser ce principe absolu, ce principe de mort (car l'immuabilité dans les arts c'est la mort), il aurait au moins fallu qu'un prophète quelconque, fût-il le prophète américain José Smith, nous eût doté d'une *musique révélée*. On peut croire qu'il n'y a pas à revenir sur les révélations divines, bien qu'une foule de lois célestes, dans l'Ancien Testament, telles, par exemple, que celles relatives à la vengeance : « Œil pour œil, dent pour dent », à l'esclavage des prisonniers, etc., etc., aient été abrogées pour les chrétiens par le Nouveau Testament ; mais où et quand un délégué de l'empire du Très-Haut est-il venu nous révéler la manière de chanter les louanges du Seigneur, hors de laquelle il n'y a pas de salut ?

M. Clément est heureux de nous citer, d'après Plutarque, les condamnations à l'amende de Terpandre, de Timothée et de Phrynides, coupables, comme on sait, d'avoir ajouté une corde à la cithare.

« J'ai reproduit ces citations avec d'autant plus d'opportunité, s'écrie avec ardeur M. Clément, que maintenant la musique est arrivée à un état déplorable. »

La facture des instruments aussi, car il y a loin de la cithare, — même avec la corde criminellement ajoutée par Terpandre, Timothée et Phrynides, — aux pianos de nos bons facteurs français et à ceux de MM. Steinway, de New-York, de Broodwood, de Londres, aux harpes d'Érard, aux violons de Vuillaume, etc.

Nous avons énergiquement blâmé les tendances philosophiques de M. Clément ; nous sommes heureux, à un autre point de vue, de lui décerner les éloges qu'il mérite. Si l'on regrette, dans son histoire, l'esprit rétrograde, étroit, anti-français même, qui lui donne un caractère rogue et passionné contre toutes les découvertes modernes et tous les genres de progrès, on trouvera de l'érudition, — un peu surchargée de citations latines peut-être, — de l'intérêt, surtout en ce qui concerne les représentations théâtrales sacrées du moyen âge. Il est curieux, par exemple, de savoir comment on célébrait, à cette époque de foi, les glorieux faits de l'histoire du catholicisme. Les églises se transformaient en salles de spectacle, et depuis l'archevêque jusqu'au moindre petit enfant de chœur, et jusqu'aux simples fidèles, chacun jouait un rôle dans ces drames liturgiques dont les sujets étaient l'Épiphanie, l'Avent et Noël, la Circoncision (plus connue sous le nom de la Fête des fous et de la Messe de l'âne), le mercredi des Cendres, le dimanche des Rameaux, la

Semaine-Sainte, le jour de Pâques, l'Ascension, les fêtes de la Vierge, etc., etc.

En ce qui concerne la Fête des Fous, M. Clément ne cite que pour les combattre les paroles rapportées par M. Fournier Verneuil dans son *Tableau moral et philosophique :*

« On ne plaît point à Dieu si on ne l'aime véritablement. Toutes vos grimaces jésuitiques, ou de *vaches à Colas*, sont percées à jour. Ce sont des moyens bas, honteux, un faux christianisme. Platon chérissant les vrais biens, quoiqu'il n'en connût pas l'auteur, valait mille fois mieux que vous et vos momeries. Voulez-vous nous ramener à la fête de l'âne de Vérone et aux quarante moines qui en gardaient les reliques? Voulez-vous que nous chantions à la messe :

« Orientis partibus
Adventabit (sic) asinus
Pulcher et fortissimus.

« Voulez-vous qu'au lieu de dire *Ite missa est*, le prêtre se mette à braire trois fois de toutes ses forces, et que le peuple réponde en chœur, comme je l'ai vu faire en 1788, dans l'église de Bellaigues, en Périgord? Sont-ce là les pratiques que, selon vous-même, l'Église n'ordonne pas, mais qui plaisent aux fidèles et que vous protégez?... Dussé-je vous siffler tout seul, je vous sifflerai. »

M. Félix Clément qualifie cette protestation si sensée, de persifflage platonicien. M. Clément nie que cela se passait ainsi à la fête de la Circoncision, et il attaque Dulaure qui, dit-il, confond cette fête chrétienne avec je ne sais quelle fête instituée en Provence par le roi René, et dans laquelle on se livrait à des gaîtés qui rappelaient plus ou moins les antiques saturnales et préludèrent à celles de la renaissance.

M. Clément s'efforce de prouver qu'il n'y avait rien dans la véritable et primitive version de la « prose de l'âne », rien qui pût choquer le goût le plus délicat et la raison la plus exigeante. Cependant l'auteur ajoute :

« En supposant même qu'on trouve dans cet office de la Circoncision des détails qui répugnent à notre goût moderne, il faut admettre, en nous plaçant au point de vue des idées du moyen âge, que ces représentations, telles que l'Église les avait acceptées, étaient, aux yeux de nos pères, d'une parfaite convenance, contribuaient à augmenter la

solennité des fêtes sacrées, et offraient un grand attrait au peuple, et même à toutes les classes. »

En somme, M. Félix Clément est de l'avis que si tant d'historiens ont blâmé comme indignes des temples sacrés ces représentations théâtrales imitées du paganisme, c'est la faute à Voltaire. Parbleu !

Nous avons assez dit pour faire apprécier l'intérêt et le caractère du livre de M. Félix Clément. Il ne s'est point dissimulé, en l'écrivant, qu'il allait froisser les sentiments du plus grand nombre ; mais il aime la lutte et ne recule pas devant l'impopularité.

« Nous n'avons pas reculé dans la lutte, dit-il. Tous les jours des écrivains courageux, affrontant l'impopularité qui résulte pour eux de la cause qu'ils défendent, suivent, au contraire, leurs adversaires partout où ceux-ci veulent les conduire. »

Nous félicitons M. Clément de son courage, nous le félicitons surtout de sa patiente érudition qui lui a permis de faire de son *Histoire de la musique religieuse* un véritable puits de science. Les feuilletonistes, pour lesquels M. Clément professe une très-médiocre estime, pourront y puiser de curieux renseignements ; mais qu'ils le fassent avec prudence s'ils ne veulent s'exposer à blesser cette grande dame si respectable et si peu respectée qu'on appelle : Vérité. Qu'ils n'oublient pas ces paroles de l'auteur lui-même :

« Nous croyons que les hommes, en général, ne voient que ce qu'ils veulent voir. »

Les ouvrages de M. Félix Clément, qui ont été admis dans la classe 89 de l'Exposition universelle, forment un ensemble de vingt-deux volumes. Nous n'avons pu les passer tous en revue, et il nous a fallu borner notre examen à ceux qui nous ont paru offrir le plus d'intérêt : c'est-à-dire la *Méthode de plain-chant*, l'*Histoire générale de la musique religieuse* et le *Paroissien romain, avec les plains-chants harmonisés*. Ces trois ouvrages ont obtenu quelque succès. Le jury de l'Exposition a accordé au premier une médaille de bronze ; l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres a décerné au second la première mention très-honorable dans le concours des antiquités de la France. Enfin le public religieux a fait un bon accueil au troisième, car la librairie Hachette vient d'en mettre en vente une nouvelle édition ; la précédente, tirée à dix mille exemplaires, s'étant écoulée assez rapidement. Or tout est bien qui... se vend bien.

L'harmonie popularisée par Bernardin Rahn.

M. Bernardin Rahn a entrepris de vulgariser les éléments de la composition musicale, et il s'est fait le professeur d'harmonie des gens du monde, toujours aimable, toujours facile et attrayant, comme certains docteurs se sont faits médecins des dames.

Le premier exclut avec soin de son enseignement tout ce qui peut fatiguer l'esprit de ses élèves; les seconds rejettent de leurs ordonnances les drogues trop amères, les régimes trop absorbants.

Le premier vous fait écrire dès le début un accompagnement de piano en accords plaqués sous un chant soigneusement expurgé de toute note de passage ; les seconds ordonnent, aux premiers symptômes d'un malaise quelconque, — migraine, vapeurs, inquiétudes dans les jambes, — d'agréables distractions, Bade, Trouville, Arcachon, ou Bagnères-de-Luchon.

Pour M. Rahn comme pour cés aimables Esculapes, il n'y a que des roses sans épines, et la science est aussi souriante qu'une danseuse de l'Opéra.

Quand tant de gens voient tout en noir et se heurtent partout contre des difficultés insurmontables, il est, ma foi, bien agréable de rencontrer de temps à autre sur sa route des gens qui portent des lunettes roses, et ne trouveraient pas dans toutes les Pyrénées un seul obstacle infranchissable, ni en Angleterre un seul jour de brouillard. Dieu les a favorisés entre tous, ces faciles esprits : car, remplis des plus douces illusions, ils ont le bonheur de les faire partager à ceux qui les environnent. Avoir vingt ans, posséder d'honnêtes revenus — que d'autres ont gagnés pour vous, — vivre à Naples, prendre des leçons d'harmonie de M. Rahn et avoir pour médecin un médecin des dames, n'est-ce pas l'idéal de la félicité ici-bas ?

Qu'on ne s'y trompe pas : ce n'est point un blâme que nous infligeons à M. Rahn, c'est au contraire un éloge, un très-sincère éloge que nous lui adressons, car il atteint le but qu'il s'est proposé. Son enseignement, jugé au point de vue d'une école d'harmonie à l'usage des gens du monde, — c'est-à-dire de personnes qui n'ambitionnent de la science que la teinture et se soucient moins d'aller au fond des choses où personne ne les suivrait, que de briller à la surface où chacun les applaudira, — cet enseignement, dis-je, est parfait, et il est impossible de persuader avec plus de grâce à des ignorants, bien décidés à ne faire aucun effort sérieux pour cesser de l'être, qu'ils sont devenus savants.

D'ailleurs, je me hâte de le dire, rien dans le cours de M. Rahn qui ne soit conforme aux saines traditions du Conservatoire. Presque toujours il est ingénieux dans ses démonstrations, et sa méthode est véritablement une méthode : — mérite assez rare pour être signalé. On pourra donc toujours commencer avec fruit les études de l'harmonie par le *Journal de composition musicale*, quitte ensuite à prendre d'autres traités pour l'achèvement de cette instruction spéciale.

Ce que M. Rahn enseigne et ce qu'il enseigne fort bien, c'est à connaître les différents accords de la classification, à les employer plaqués ou arpégés pour accompagner, *au piano*, une mélodie donnée. C'est quelque chose et c'est bien peu, la véritable science de l'harmonie consistant dans le *mouvement des parties* et dans la variété des dessins qui sont, par excellence, la richesse harmonique. Palestrina ne serait pas un plus grand harmoniste que le plus médiocre lauréat du Conservatoire, s'il s'était borné à ne faire que des accompagnements de piano par accords plaqués ou arpégés.

M. Rahn a inventé un jeu naïf, mais très-attrayant pour les hommes du monde qui n'est pas précisément le monde musical ; ce jeu consiste à composer sur des accords plaqués servant d'accompagnement, de petites et niaises mélodies. Il n'en coûte pas plus d'efforts à ces heureux hommes du monde pour produire de ces mélodies, que pour débiter des fadaises galantes à leurs danseuses pendant les figures d'un quadrille.

Quelle trouvaille ! l'accord se compose de *ut, mi, sol, ut,* et l'amateur, arrangeant comme il lui plaît et presque au hasard, ces quatre notes entendues successivement, *compose*, à son grand étonnement et au grand enthousiasme de ceux qui le savaient incapable de quoi que ce soit, une fanfare belliqueuse ou une hymne sacrée à leur choix !

On le voit, M. Rahn n'est pas seulement un très-habile musicien, un professeur d'un mérite incontestable et connaissant bien notre siècle ; c'est aussi un bienfaiteur de l'humanité.

Archives des Cathédrales, répertoire des maîtres catholiques, par Ch. Vervoitte, maître de chapelle de Saint-Roch.

En choisissant ses *Archives des Cathédrales*, parmi les ouvrages nombreux des *maîtres catholiques*, — suivant l'expression de M. Vervoitte, — et en dirigeant une société de chanteurs pour leur exécution,

le maître de chapelle de Saint-Roch a travaillé dans son propre intérêt, tout en rendant hommage à un art pour ainsi dire perdu de nos jours.

On ne fait plus de musique religieuse, car il n'est pas permis de qualifier de ce nom les milliers de petites messes et de petits motets écrits pour de petites chapelles, par de petits compositeurs, pour de petites voix avec accompagnement de petites orgues, qui naissent chaque jour dans certaines petites boutiques orthodoxes, comme les petits champignons sans goût, mais malsains, poussent après une pluie d'orage sous les châtaigniers du Limousin. Je crois l'avoir dit ailleurs : il faut, en vérité, que la bonté du Créateur soit infinie pour qu'il accepte sans courroux ce tas de petits hommages, sans inspiration et sans orthographe, vendus trop cher deux sous la page.

Il est bien vrai que jamais l'art catholique n'a été plus misérable et plus indigne de son objet que de nos jours.

On a pensé que le sentiment religieux s'affaiblissant de plus en plus, il était tout naturel que les compositeurs de musique religieuse manquassent de l'inspiration qui caractérisait les œuvres des maîtres au temps de la foi vive.

En répétant cette rengaine, on oublie que le Concile de Trente a agité sérieusement la question de savoir si l'on supprimerait la musique dans l'église, tant, déjà à cette époque, cet art y était grossier et sans effet.

On oublie aussi que le moyen âge faisait de la musique religieuse, non point une création de l'âme attendrie en communion avec la divinité, mais une affaire de calcul. Il faudrait être bien ignorant de l'histoire de l'art pour ne pas savoir ces choses. C'est d'ailleurs ce qui explique les anciennes messes françaises, où l'on trouve souvent des paroles plus que légères écrites à la partie de ténor. Une chanson populaire quelconque servait alors de thème aux savantes combinaisons des compositeurs, lesquels ne soupçonnaient même pas ce doux et poétique épanchement de l'âme attendrie, que plus tard le romantisme a fait naître sous le nom de sentiment religieux.

Ce sentiment, le plus complexe de tous les sentiments, est donc une création nouvelle, et, fait assez singulier, le fruit de la décadence religieuse, si tant est, ce que nous ne croyons pas, que le véritable esprit religieux se soit affaibli. Ce qui s'est affaibli, ce qui disparaîtra bientôt, nous l'espérons, c'est le fanatisme, c'est la superstition, qui ne sont pas plus la religion que la folie n'est la sagesse.

Le sentiment religieux, tel qu'on le comprend aujourd'hui, devait

naître avec la renaissance des arts et de la raison. C'est un mélange inquiet de mélancolie, d'ardente aspiration au bonheur idéal, de désillusion, de dégoût pour toutes les causes d'injustice, pour le droit violé, pour les victimes de la force brutale, pour les souffrances du corps et de l'esprit, auquel se joint en grand nombre, ainsi que le fait observer M. Beauquier, des idées de la raison pure, entre autres celles de l'infini et celles de la cause, cette loi de l'intelligence qui oblige à rattacher tous les phénomènes qu'elle perçoit à une source unique, et qui lui fait mettre dans un être suprême les vérités morales dont nous avons la conscience. On comprend qu'un semblable sentiment soit facilement éveillé par un certain genre de musique accompagné de paroles qui en fixent le sens, surtout quand elle se produit sous les voûtes d'une église gothique, haute, vaste et sombre, où règnent, avec le silence et le mystère, la crainte et l'espérance, ces fondements de toutes les religions. Mais suit-il de ce que certains airs placent l'âme dans cette disposition à la fois heureuse et tourmentée, qu'il existe une *musique religieuse* puisant sa force et son expression en elle-même? Évidemment non, et, pour s'en convaincre, il suffit de jeter les yeux en arrière, d'examiner les productions si souvent informes et sans nul sentiment de l'idéal, presque toujours, qui caractérisent ce qu'on appelle le moyen âge. Il suffirait, au besoin, de comparer la musique contemporaine dite religieuse de l'Italie et des contrées méridionales, avec celle des pays placés plus au nord.

On serait, en France, scandalisé des motifs sautillants qui sont très-bien placés dans les églises de Rome, et qu'on entend pendant l'élévation, sans que personne songe à s'en plaindre. S'il existait véritablement dans la nature une musique religieuse que l'art n'eût fait que perfectionner, cette musique aurait partout le même caractère, car le sentiment religieux ne varie point ou varie peu avec les degrés de latitude.

S'il n'existe pas, à proprement parler, de musique religieuse, du moins de grands maîtres ont écrit pour l'Église, et leurs productions ont quelquefois atteint le sublime. Ils n'étaient peut-être pas plus fervents catholiques que beaucoup de médiocres compositeurs qui ont aussi composé pour l'Église; mais ils avaient en eux la divine flamme de l'inspiration que Dieu donne à quelques-uns, quelle que soit d'ailleurs leur croyance, et leur esprit était préparé par une solide instruction et de continuelles méditations aux grandes conceptions dans les

arts, qui sont autant le résultat d'un entendement judicieux que de l'imagination pure.

C'est ainsi que deux israélites, entre autres, Meyerbeer et Halévy, ont écrit pour le service du culte catholique d'excellente musique tout empreinte de mysticisme et d'idéalité religieuse.

J'ai passé des heures pleines de charme à chanter *in petto* les solos, les duos, les trios, les quatuors, les chœurs de tout ce bataillon sacré de l'art, où les simples soldats s'appellent Rinck, Gabrieli, Danzi, Matteo Asola, Jommelli, Vogler, Caldara, le Père Martini, Léon Harlero, Pitoni, Loffi, Winter, Cannicciari, Leo, Scalatti, Durante, Pergolèse, Schubert, Hummel; où les officiers ont nom Perluigi (surnommé Palestrina), Hændel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, etc. Voilà de la musique religieuse, tout aussi religieuse que le plain-chant,—héritage du paganisme, — et bien autrement musicale que ces ruines de l'art grec.

Je comprends très-bien, avec l'auteur de la *Philosophie de la Musique*, que le clergé se montre le conservateur jaloux du plain-chant : c'est pour lui l'âge d'or de l'humanité, cet âge où la foi robuste transportait littéralement des montagnes et les transformait en cathédrales fouillées au ciseau. Il est clair que si le clergé repoussait cette espèce de musique, lui qui se fait gloire de représenter en tout le passé, il méconnaîtrait ses propres intérêts. Mais, au point de vue de l'art absolu, l'archaïsme du plain-chant n'est pas plus soutenable que la statuaire du moyen âge et que sa peinture. Pour quelques beaux accents dans le plain-chant, — il y en a,— pour quelques physionomies naïvement exprimées en bas-relief, et pour quelques saintes passablement peintes, que de sons insignifiants, de grotesques moulures et de dessins monstrueux et niais !

Conservez donc le plain-chant, vous tous, représentants du passé, puisque tel est votre intérêt, et repeignez les vieilles églises comme elles l'étaient autrefois, avec des voûtes d'azur constellées d'étoiles d'or; ajoutez-y même des goules en guise de gouttières, si cela vous plaît; mais, au nom de cette autre religion qui a l'art pour objet, sachez honorer les chefs-d'œuvre de la musique proprement dite, qui sont les vrais chefs-d'œuvre, et pour l'amour des morts, ne tuez pas les vivants.

L'ÉCOLE DU CHIFFRE.

Méthode Galin-Paris-Chevé.

Un jour, — j'ai oublié la date, mais c'est de l'histoire moderne, — quelques paroles furent prononcées au Corps législatif par un de nos honorables députés de l'opposition, en faveur d'une méthode de musique qu'il trouvait incomparablement supérieure à toutes les autres, et qu'il désirait, en conséquence, voir adopter exclusivement dans l'enseignement officiel.

Vous pouvez facilement imaginer l'émotion que cette déclaration causa dans le monde musical, et les nombreux commentaires auxquels elle donna lieu. On ne s'attendait pas à un pareil hommage dans une semblable réunion, et le comité d'enseignement du Conservatoire, qui a toujours rejeté la méthode tant vantée par l'honorable député, dut se livrer à de bizarres réflexions sur son rôle de *conservateur*.

Les uns tremblaient que l'éloquence de l'orateur politique ne triomphât de la résistance des musiciens, lesquels ne savent pas parler en public et ne sont éloquents que dans le langage des sons.

Les autres, au contraire, se réjouissaient malicieusement en pensant que dans cette question toute musicale les musiciens seraient battus par l'homme politique, et que le Conservatoire serait forcé de changer son nom usé et archirococo en celui d'École révolutionnaire de musique et de réclamations.

Il eût été assez piquant, en effet, de voir ce triomphe de la politique sur la musique, et l'enseignement de cet art rendu l'objet d'un privilége par l'homme intègre et éminemment libéral qui n'a cessé de réclamer en faveur de tous les genres de liberté.

Heureusement, il n'en fut pas ainsi, et la liberté de la double-croche fut maintenue partout à l'égal de celle du chiffre et du *ta-fa, tè-fé, ti-ra-la, tè-ré-té.*

Mais qu'avait dit l'honorable député devant les représentants de la nation? Voici :

« L'idée d'introduire la musique vocale dans l'enseignement est juste et féconde. Elle date de la loi de 1833. Mais cette loi est restée à l'état de lettre morte; et cela, à cause des difficultés que présentent les méthodes d'enseignement de la musique. Ces difficultés sont telles que, s'il n'existait aucun moyen pour les aplanir, je conseillerais presque de supprimer cet enseignement. Mais ces moyens existent. Un homme de

génie, M. Galin, a créé une méthode enseignée après lui par ses continuateurs, MM. Chevé et Paris.

« Notre regretté président, M. le duc de Morny, avait accordé une protection particulière à cette méthode, qui met en quelques mois les élèves à même de lire et d'écrire la musique, ce qui est irréalisable par tout autre procédé : les faits sont acquis. Le doute n'est plus permis.

« La méthode Galin-Paris-Chevé est adoptée à l'École polytechnique, à l'École normale supérieure, à l'École militaire, dans plusieurs régiments; et partout les résultats ont été excellents. »

De semblables affirmations par un tel homme et en pareil lieu devaient nécessairement passionner les esprits, d'ailleurs très-impressionnables, de la gent harmonique. Tout le monde se trouva d'accord pour reconnaître que l'éminent protecteur de la notation par les chiffres n'avait obéi à aucun sentiment de camaraderie, et qu'il n'avait pu se laisser entraîner à de pareils discours en faveur de la méthode nouvelle contre la méthode universellement adoptée, que pressé par la plus généreuse des passions, celle du bien public, stimulée en cette occasion par le plus vif amour de la musique.

Mais bon nombre de personnes se demandèrent si l'habile orateur possédait, pour discuter solennellement sur cette matière toute spéciale, les notions suffisantes qu'on tenterait vainement d'acquérir sans la pratique même de l'art et de son enseignement.

Elles ne pouvaient croire qu'un musicien instruit, tenu au fait de l'enseignement, sinon le pratiquant lui-même, pût dire de la musique cultivée avec succès dans tous les Conservatoires par des enfants de huit à dix ans, et par le peuple dans les Sociétés orphéoniques du monde entier, que pour apprendre à lire la musique par le moyen des méthodes en usage les difficultés sont telles, qu'il conseillerait presque de supprimer cet enseignement dans les écoles.

Et ces personnes, qui auraient pu invoquer en leur faveur le simple bon sens, conclurent naturellement que l'honorable député, qui se croyait mais n'était point, à la Chambre, le représentant des musiciens, manquait de musique pour porter sur les méthodes approuvées et pratiquées par les plus illustres professeurs de la France et de l'étranger, un jugement aussi exclusif.

Quant à moi, je regrettai qu'il ne se trouvât pas parmi les membres du Corps législatif un homme de la profession pour répliquer à l'enthousiaste protecteur de la notation par les chiffres, et mettre chaque

chose à sa place, en louant ce qui doit être loué, en condamnant ce qui doit être condamné, et cela sans parti pris aucun, sans phrases recherchées, avec bonhomie même et dans le seul intérêt de la vérité, qui est toujours l'intérêt général.

Aujourd'hui l'occasion m'est offerte de parler en musicien de cette question de notation, question toujours vivement débattue, qu'on croit un moment résolue, qui reparaît bientôt plus indécise, plus discutée que jamais, et dont le monde musical est troublé comme le monde politique par l'éternelle question d'Orient.

Il faut aimer le progrès, mais il n'est pas toujours facile de le reconnaître au milieu des innovations qui se présentent chaque jour sous son étiquette et ne sont le plus souvent que des trompe-l'œil quand elles ne sont pas des trompe-oreille.

Quand M. Émile Chevé, — qui était un mathématicien distingué, un savant docteur en médecine, un écrivain des plus habiles, un orateur persuasif, une imagination ardente et généreuse, un démonstrateur hors ligne, une nature d'apôtre, sympathique et dévouée, un musicien instruit juste assez pour ignorer ce qui eût infailliblement ébranlé sa foi aux choses qu'il avait apprises ou qu'il avait inventées, — quand M. Émile Chevé, dis-je, ouvrit ses cours de musique vocale, j'étais alors chargé de la *Revue musicale* du *Siècle* (je n'écris aujourd'hui, en fait de musique, que la *Revue orphéonique* dans ce même journal). Mon devoir de critique musical, autant que ma curiosité, me poussèrent vers la rue Saint-André-des-Arts, où l'aimable et ardent professeur prêchait la bonne parole musicale. Je l'écoutais avec un vif plaisir, il me charma, et je compris dès lors de quelle utilité pouvait être pour la propagation d'un art, qui depuis s'est tant propagé partout, un homme de la trempe de cet homme. Son énergie, son dévouement, sa conviction, le but si louable de ses efforts, son talent, l'enthousiasme dont il était animé et qu'il savait faire partager à ses disciples, tout en lui me séduisit; et je lui offris la publicité dont je disposais. Il voulait très-loyalement fournir la preuve de la supériorité de sa méthode sur toutes les méthodes en usage, et demandait à faire des expériences comparatives. N'ayant pas encore suffisamment étudié l'ensemble du système qui, de J.-J. Rousseau, avait passé, en se modifiant et en s'enrichissant, par l'abbé Lebeuf, Galin, Aimé Lemoine, Édouard Juë, Aimé Paris, pour devenir la méthode Galin-Paris-Chevé, je ne pouvais me déclarer ni pour ni contre ce système, et je me bornai à

faire savoir qu'il existait, demandant, avec M. Émile Chevé, des expériences comparatives.

Bientôt pourtant je m'aperçus que si la notation au moyen des chiffres présente certains avantages sur la notation usuelle en ce qui concerne la lecture des premières leçons de musique vocale, elle devient essentiellement vicieuse par la suite, quand le chanteur est appelé à lire de la musique modulée, et qu'elle est absolument impraticable pour toute la musique instrumentale. Et je me demandai alors s'il n'était pas regrettable que tant d'efforts fussent faits, que tant de talent fût mis en œuvre dans le but de combattre un système de notation universellement admis, pour un système nouveau dont les avantages sont si minimes par rapport aux inconvénients.

De l'aveu de M. Émile Chevé lui-même, la notation par les chiffres est absolument mauvaise appliquée aux instruments, tandis qu'il déclare avec une loyauté parfaite que la notation usuelle, la seule possible pour la musique instrumentale, ne pèche que par quelques points de détail. Ces aveux de la part d'un homme qui avait voué sa vie au triomphe d'un système ingrat, parlent trop hautement en faveur de son caractère pour que nous ne les rappelions pas ici. Citons donc M. Émile Chevé :

« L'écriture omnitone (la notation par les chiffres), si précieuse pour le « larynx, perd tous ses brillants avantages quand on l'applique à des ins« truments qui, n'étant point omnitones et changeant le doigté des « modes à chaque ton, ne peuvent, comme le larynx, profiter des « anéantissements des armures... Quant aux instruments à cordes ou « à vent, qui donnent plusieurs sons à la fois, violon, violoncelle, « piano, orgue, harmonium, etc., le chiffre ne leur convient pas du « tout, il est absolument mauvais. » (Trente-huitième Lettre sur la Musique, publiée dans le *Franc Juge* du 5 janvier 1851.)

« Il y aurait du reste peu de chose à faire pour rendre excellents les « signes de la portée musicale ; mais pour cela il faudrait que tout le « monde fût d'accord. » (*Méthode élémentaire de musique vocale*, page 20.)

Avec l'éminent professeur, je reconnais qu'il y aurait, en effet, quelque chose à faire pour rendre excellents les signes de la portée, qui, du reste, tels qu'ils sont, se prêtent admirablement à la notation de toute espèce de musique. Combien il est regrettable que M. Émile Chevé et son beau-frère, l'ingénieux M. Aimé Paris, au lieu de se lancer à corps perdu dans une réforme qui, de leur avis, péchait par ses assises,

n'aient pas pris à tâche d'accomplir ce *peu de chose* qu'il reste à faire pour rendre excellente une écriture consacrée par la triple autorité du temps, de tous les chefs-d'œuvre de l'art et de l'enseignement universel. Mais on n'est pas toujours maître de sa destinée, et les circonstances nous forcent souvent à poursuivre une voie dans laquelle nous avions cru devoir nous engager d'abord, et que l'expérience des événements, autant que notre raison, nous montrent ensuite comme vicieuse ou stérile.

Le grand malheur de ces fougueux réformateurs de la musique est de n'avoir pas songé à l'apprendre suffisamment avant de la vouloir réformer. Ils eussent compris, étant musiciens, le vice radical de la notation chiffrée.

En vérité, ce système de notation semble n'avoir été imaginé que pour noter de la musique sans modulations et en mode majeur. En effet, les chiffres 1 jusqu'à 7, qui indiquent logiquement par leur nature même les notes de la gamme majeure relativement au degré tonal, ces chiffres perdent leur propre signification lorsqu'il s'agit d'une gamme mineure, laquelle se note ainsi : 6, 7, 1, 2, 3, 4, 5. C'est le numéro 6 qui est la tonique, et c'est le numéro 5 qui marque la sensible!

Au reste, il est à remarquer que le chiffre, si séduisant au premier abord pour exprimer les divers sons de l'échelle vocale en ce qu'il détermine par son acception le rapport des intervalles et qu'il ramène tous les tons majeurs au seul ton d'*ut*, a été reconnu insuffisant ou absolument mauvais par ses plus illustres propagateurs eux-mêmes.

C'est d'abord Jean-Jacques Rousseau, l'inventeur d'une notation par chiffres. Il se grise de sa découverte, ce qui est permis à tout inventeur, et sans plus d'examen il voudrait voir son système remplacer la notation ordinaire, à laquelle il trouve d'assez nombreux défauts, dont quelques-uns sont imaginaires, dont quelques autres sont réels. Le citoyen de Genève rédige sur son écriture musicale un mémoire fort bien écrit et très-spécieux qu'il lit à l'Académie des sciences le 22 août 1742. Dans ce mémoire, qu'il a plus tard développé sous ce titre : *Dissertation sur la musique moderne*, il pose les bases de la notation employée aujourd'hui par l'école Galin-Paris-Chevé, à quelques modifications près.

Il est curieux de voir avec quelle grâce parfaite et quel style persuasif un homme de génie peut disserter sur un objet qu'il ne connaît qu'imparfaitement, et dans quelles erreurs peut tomber un philosophe, ami de la vérité et redresseur d'erreurs par tempérament.

Rousseau serait mort avec la conviction que son système était de beaucoup supérieur à la notation ordinaire, sans un entretien qu'il eut avec Rameau. Ce grand musicien lui ouvrit l'entendement comme on rend à la lumière les aveugles par l'opération de la cataracte. « La seule « objection, dit Jean-Jacques Rousseau dans ses *Confessions* (seconde « partie, livre VII, alinéa 19), la seule objection solide qu'il y eût à faire « à mon système fut faite par Rameau. A peine le lui eus-je expliqué, « qu'il en vit le côté faible. — Vos signes, dit-il, sont très-bons en ce « qu'ils représentent nettement les intervalles et montrent toujours le « simple dans le redoublé ; mais ils sont mauvais en ce qu'ils exigent, « pour chaque intervalle, une opération de l'esprit, qui ne peut suivre « la rapidité de l'exécution. »

Cette objection dispensait de toutes les autres puisqu'elle montrait dans un système de lecture l'impossibilité de lire ce qu'il faut lire ; mais Rameau ne s'en tint pas là.

« La position de nos notes, continua-t-il, se peint à l'œil sans le con- « cours de cette opération. Si deux notes, l'une très-haute, l'autre très- « basse, sont jointes par une tirade de notes intermédiaires, je vois du « premier coup d'œil que l'une est jointe à l'autre par degrés con- « joints; mais pour m'assurer chez vous de cette tirade, il faut néces- « sairement que j'épelle tous vos chiffres l'un après l'autre ; le coup « d'œil ne peut suppléer à rien. — L'objection, — reprend J.-J. Rous- « seau, — me parut sans réplique, et j'en convins à l'instant. Quoi- « qu'elle soit simple et frappante, il n'y a qu'une grande pratique de « l'art qui puisse la suggérer, et il n'est pas étonnant qu'elle ne soit « venue à aucun académicien; mais il l'est que tous ces grands savants « qui savent tant de choses, sachent si peu que chacun ne devrait juger « que de son métier. »

La leçon était dure pour les académiciens du temps de Rousseau ; mais, comme temps d'excellentes leçons, elle ne devait profiter à personne, ni dans le présent ni dans l'avenir.

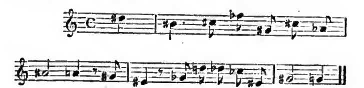
Après Rousseau apparaît Galin, le génie même de la méthode, mais qui se défend hautement de vouloir substituer à la notation sur la portée la notation par les chiffres.

« ... On s'aperçoit ici combien seraient dans l'erreur sur le fond de ma méthode ceux qui, ayant vu chanter mes élèves devant des chiffres, auraient pris ces chiffres pour le moyen qui me sert à les instruire... Mais il y a plus par rapport aux chiffres, c'est qu'ils ne sont pas même
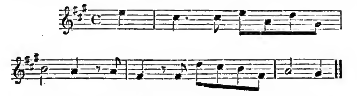
dans l'analogie des idées que je viens d'exposer... C'est donc de pure fantaisie que je lui enseigne ; mais il faut convenir qu'elle est si commode pour *l'usage particulier*, tout papier y étant propre, qu'elle mérite bien d'être connue, indépendamment de celle dont on se sert. C'est par là que j'ai voulu rendre hommage à la mémoire de son illustre auteur, *sans prétendre, comme lui, de la substituer à l'écriture vulgaire*... Au surplus, si l'on voulait rendre usuelle la notation par chiffres, il faudrait faire de notables améliorations aux principes de Jean-Jacques Rousseau. On ne pourrait pas, par exemple, *ne noter qu'en ut*, comme il l'entendait... Quoi qu'en ait dit le célèbre Jean-Jacques, la transposition n'est point facile sur les chiffres, même de la voix ; l'œil a une peine extrême à voir un chiffre dans un autre ; au lieu que sur les portées, à cause de la similitude de disposition des notes sur les diverses clés, la transposition est aisée, quand on s'est accoutumé à ne dénommer les notes sur les barreaux que par leurs intervalles respectifs. »

Vous venez de lire cet aveu de Galin. J'en veux tirer une observation tout au moins fort curieuse. Galin est la première personne de cette trinité musicale en une seule méthode, qui a nom, vous le savez, méthode Galin-Paris-Chevé, et M. Émile Chevé présente dans cette même méthode M. Aimé Paris « comme le plus courageux et le plus brillant disciple » de Galin. Or M. Aimé Paris, répondant à M. de Morny, lui dit : « Non, monsieur le comte, nous ne voulons pas de la portée, nous repoussons la portée. » (Voir le *Journal des Débats* du 19 février 1861, et réfléchir à l'instabilité des choses humaines en se rappelant cette amusante boutade de Voltaire : « Si quelque société de gens de lettres veut entreprendre le *Dictionnaire des Contradictions*, je souscris pour vingt volumes in-folio. »)

Pour prouver jusqu'à quel point le système de notation usuelle est *vicieux, illogique, barbare, abrutissant*, et sans doute aussi pour justifier cette question très-réjouissante de M. Émile Chevé au chef illustre de l'école musicale française, *Monsieur Auber, savez-vous lire?* M. Aimé Paris a noté la phrase que voici :



Voilà donc comment un fanatique de la musique en chiffres peut écrire la musique sur la portée quand il veut s'en donner la peine. Voici comment un simple musicien,— ce qui est bien différent,— l'eût écrite tout naturellement et très-aisément :



Ce procédé plaisant de M. Paris rappelle le passage suivant de son maître M. Galin : « Les musiciens ne manquent pas de signes nécessaires à une bonne écriture, mais souvent ils les emploient de manière à la rendre illisible ; ils écrivent la musique comme était écrite cette inscription sur l'une des voies ascendantes de la butte Montmartre : CE STIC ILEC HE MIN AU XANES ; cette inscription, quoique composée avec les signes convenables, est indéchiffrable par le mauvais arrangement de ces signes, et il est difficile d'y reconnaître cette phrase, qui devient très-lisible dès qu'elle est écrite convenablement : C'EST ICI LE CHEMIN AUX ÂNES. »

Après Galin voici venir M. Aimé Lemoine, un de ses élèves favoris et un des continuateurs de sa méthode. « L'usage du chiffre, dit-il, n'a jamais été, dans les idées de Galin, mon maître, non plus que dans les miennes, autre chose qu'un moyen particulier d'étude, un utile auxiliaire, *surtout au début*, où la netteté, la clarté et la précision des signes sont d'une si grande importance pour l'élève... A mesure, en effet, qu'on avancera dans l'étude et que les opérations de lecture se compliqueront en raison même de la multiplicité des signes, du temps plus bref et de la rapidité plus grande des mouvements dans lesquels doivent se faire ces opérations, la supériorité de l'écriture usuelle ira toujours se manifestant de plus en plus : c'est que l'œil alors ne voit plus dans les groupes de notes des *signes individuels, mais des figures*, des mots enfin qu'il reconnaît et qu'il saisit rapidement. »

Voilà qui est fort bien ; mais la notation par chiffres a d'autres inconvénients qui la feraient rejeter des véritables musiciens, alors même qu'elle serait facile à lire dans tous les cas. Le seul avantage qu'elle présente pour les commençants est de ramener tous les tons majeurs et

mineurs aux seuls tons d'*ut* majeur et de *la* mineur. Mais cet avantage doit être repoussé comme dangereux par tous ceux qui ne veulent pas s'en tenir aux éléments de l'art et prétendent à devenir véritablement musiciens ; il est théoriquement inadmissible et fait de ce système une véritable impasse.

Écoutons encore un autre disciple de Galin, l'auteur du *Solfège analytique* et de *la Musique apprise sans maître*, M. Juë.

« De toutes les modifications que j'ai apportées au *Méloplaste* de Galin, je ne citerai ici que ma notation *monogammique*, parce qu'elle a fait faire un pas à la méthode en *supprimant l'emploi des chiffres* et en rendant au point de prolongation la propriété que ce système lui avait enlevé... Si l'emploi des chiffres comme notation a l'avantage de réduire l'étude à une seule gamme, les chiffres ont, d'un autre côté, le *grave inconvénient* de ne point conduire à la lecture familière de la portée, et même d'en éloigner étrangement par leur incompatibilité et par le secours qu'ils offrent à la PARESSE. » Diable ! la paresse étant un des péchés capitaux, et les péchés capitaux nous rendant passibles des peines éternelles de l'enfer, c'est donc tout droit à l'empire des ténèbres que nous conduirait la notation de Jean-Jacques !... Poursuivons. M. Juë, qui, pendant douze ans, a pratiqué le chiffre et l'a fait pratiquer à ses élèves, ajoute cette déclaration à celle que nous venons de lire : « Les chiffres tournent la difficulté sans la renverser ; ils font ressortir les inconvénients du système reçu, mais ils n'enseignent point à s'en accommoder ; et c'est pourtant là qu'est la question, puisqu'il est *impossible* de s'y soustraire, quelque habile qu'on soit d'ailleurs. »

Il serait inutile, après ces citations, d'insister sur les défauts essentiels de la notation par chiffres, *absolument mauvaise*, nous dit M. Chevé, pour presque toute la musique instrumentale [1], défectueuse lorsqu'il s'agit de musique vocale modulée, ajoutent tous les musiciens, et si défectueuse, qu'on est toujours embarrassé de savoir s'il faut altérer les signes ou pratiquer des soudures.

Les défauts si nombreux de cette notation devaient nécessairement apporter le trouble et l'indécision dans l'esprit de ses adeptes.

Nous avons vu M. Émile Chevé déclarer M. Aimé Paris le plus courageux et le plus brillant disciple de Galin, bien que le maître rejette de

1. Il est vrai que M. Chevé, si souvent en contradiction avec lui-même, dit ailleurs dans la *Routine et le Bon Sens*, p. 41 et 43, que le chiffre « peut rendre toutes les complications d'une partition d'opéra ». — Quels tableaux de logarithmes !

la pratique [1] la notation en chiffres,—que ce disciple adopte exclusivement, — et bien aussi que M. Chevé condamne la notation usuelle comme un *affreux grimoire,* tout en reconnaissant cependant qu'il y aurait très-peu de chose à faire pour rendre *excellente* cette abominable écriture musicale. A son tour, M. Aimé Paris déclare que M. Juë — qui, sous le rapport des chiffres, pense comme Galin et contrairement à M. Paris, lequel n'est pas toujours d'accord avec M. Chevé, — est à ses yeux « le plus capable de tous les successeurs de Galin ».

Que de contradictions, bon Dieu ! et que de disciples *le plus capable et le plus brillant* de l'inventeur du *Méloplaste,* qui ne veulent pas ce que veut le maître, et veulent ce que le maître ne veut pas. « Galin, écrit M. Chevé, disait : Un, deux, trois, quatre ; nous disons : *ta-fa, tè-fè.* »

On assure, il est vrai, et je l'admets bien volontiers, que les chiffres offrent une économie de temps dans l'enseignement de la musique vocale appliqué aux personnes qui veulent simplement arriver à déchiffrer une partie dans un chœur facile, et se condamnent à ne rien comprendre à la musique instrumentale. Mais est-ce bien là un progrès ?

J'avoue, si c'est un progrès, qu'il me laisse aussi froid que me laisserait l'invention d'un alphabet qui, en moins de temps qu'il n'en faut pour apprendre à lire par le moyen de nos lettres, mettrait les ignorants à même de lire deux cents mots, par exemple, mais deux cents mots seulement.

Le système des chiffres est anti-musical, et il serait, en vérité, superflu d'insister sur ce point vis-à-vis de tous ceux qui joignent à la pratique musicale quelque bon sens et la moindre impartialité. Au reste, ceux qui voudraient s'éclairer complétement à ce sujet pourront le faire en lisant la remarquable brochure imprimée en 1860 sous ce titre : *Observations de quelques musiciens et de quelques amateurs sur la méthode de musique par M. le docteur Chevé.* Cette brochure a pour signataires Auber, Carafa, Clapisson, Ermel, Foucher, Gide, Gounod, Halévy, Jomard, le général Mellinet, Monnais, Niedermeyer, Rodrigues, Ambroise Thomas, Varcollier, Berlioz, Dietsch, Georges Kastner, d'Or-

1. M. Aimé Paris avoue qu'il n'est point un musicien pratique. « J'avais été, dit-il, malgré mon aptitude négative pour la pratique acceptable de la musique, l'élève de prédilection de Galin, qui avait compris que, malgré cette infirmité de ma nature, je pourrais être un des plus fermes défenseurs de ses doctrines. »

(Journal *la Réforme*, du 11 septembre 1864.)

tigue, Bazin, Pasdeloup. Nous ne citerons de cette brochure que les lignes suivantes :

« On connaît le *piano transpositeur*. C'est une mécanique fort appréciée des ignorants, laquelle se manœuvre à l'aide d'une clé. Lorsque, par hasard, un musicien instruit pose la main sur un *piano transpositeur*, s'il entend la touche qui doit sonner l'*ut*, sonner le *fa* ou le *sol*, il éprouve l'impression pénible que cause le mensonge aux âmes honnêtes, car ce piano *ment*. Eh bien! le piano transpositeur est la réalisation matérielle du système de M. Chevé. Il en est l'image visible et tangible. M. le professeur Chevé réduit la voix humaine, organe intelligent d'une volonté intelligente, à l'état de machine ou de mécanique. Car le chanteur *ment* lorsqu'il altère la sincérité de l'intonation, lorsqu'il *transpose*, sans avoir la conscience de ses actes et de ses opérations. »

On ne saurait mieux dire. Ce n'est point simplifier l'enseignement que de trouver de semblables facilités; c'est étouffer l'intelligence des élèves, c'est en faire des machines à solfier, non des musiciens. Il est de certaines difficultés qu'il faut savoir vaincre, car elles sont inhérentes à l'esprit même de l'art ou de la science qu'on veut connaître. On n'est pas plus musicien en solfiant des notes dont on ne comprend pas le rôle tonal, qu'on n'est organiste parce qu'on tourne la manivelle d'un orgue de barbarie. En toute chose il faut savoir ce qu'on fait pour le bien faire. Il ne convient pas plus de nommer toutes les toniques majeures *ut* et toutes les toniques mineures *la*, qu'il ne convient de chercher à remplacer les différentes clés en usage par une seule. Nous engageons M. Alexis Azevedo, qui ne trouve pas, dans son arsenal, d'armes assez affilées pour combattre les partisans des clés diverses, et qui même, dernièrement, a exposé un système de son invention pour les remplacer toutes par une clé unique, à méditer les lignes qui suivent. Il s'agit d'un compte-rendu du solfége d'artiste de Panseron :

« En outre, M. Panseron propose, avec tous les ménagements imagi-
« nables, un système fort ingénieux pour écrire la musique sur une seule clé.
« Mais il reconnaît. avec tous les hommes de sens, que la musique écrite sur
« une seule clé aurait l'inconvénient de rompre la tradition, et celui encore
« plus grand d'empêcher l'enseignement de la transposition. Or la transposition
« est le complément indispensable de toute bonne éducation musicale, puis-
« qu'elle donne les moyens d'écrire pour les divers instruments qui ne sont
« pas au diapason, et ceux non moins utiles de mettre les accompagnateurs en
« position de se conformer aux exigences journalières de la voix des chanteurs.

« *Donc, tout système d'écriture musicale sur une seule-clé est un* RÊVE IMPOSSIBLE que nous félicitons M. Panseron d'avoir repoussé. »

Ces réflexions sensées sont de M. Alexis Azevedo lui-même.

L'homme absurde est celui qui ne change jamais, dit le plus complaisant des proverbes.

Et maintenant que nous avons dit sincèrement ce que nous pensons de la notation en chiffres, nous nous sentons à l'aise pour rendre hommage à M. Émile Chevé comme démonstrateur et comme propagateur; aux efforts presque surhumains qu'il n'a cessé de faire jusqu'à sa mort pour le triomphe d'une idée qui ne pouvait pas triompher, mais qui n'a pas été sans influence sur la vulgarisation de la musique parmi le peuple et sur le mouvement progressif, assurément très-notable, accompli depuis quelques années dans l'enseignement primaire de cet art. Il est très-vrai, je l'ai dit et je me plais à le répéter hautement, que la méthode Galin-Paris-Chevé a stimulé l'ardeur des didacticiens, et qu'ils ont tous plus ou moins puisé dans ce livre si souvent lumineux, quoique parfois étrangement faux, même grotesque [1], mais vigoureusement conçu,

1. M. Émile Chevé, qui n'était point un musicien pratique et n'avait appris la musique que très-tard, s'exagérait extraordinairement les difficultés de cet art. Par exemple, craignant que ses élèves ne pussent apprendre par cœur l'ordre si naturel dans lequel se trouvent placés à la clé les dièses et les bémols pour constituer les différents tons, et qui ne sont autre chose que deux progressions régulières, deux suites de quintes et de quartes, M. Chevé, s'inspirant de M. Paris, employait les moyens burlesques que voici :

« Il s'agit, écrit-il, de pouvoir dire quelle est la tonique avec un dièse, deux dièses, trois dièses, etc., un bémol, deux bémols, trois bémols, etc.

« La mnémotechnie va nous fournir ici le moyen de répondre vite et bien à ces diverses questions.

« *Moyen mnémonique pour les tons par dièses.* — Remarquez que, lorsque l'on a une armure par dièses, la tonique porte successivement les noms *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*, *fè*, *tè*, selon que l'armure présente *un*, *deux*, *trois*, *quatre*, *cinq*, *six*, *sept dièses*.

« Si nous traduisons les mots *armure par dièses* par les mots *armure de la déesse*, et les mots *sol, ré, la, mi*, *si*, *fè*, *tè*, par les mots *sau rez l'a mis si fais taie*, nous pourrons construire la petite phrase suivante, dans laquelle l'idée d'*armure par dièses* se trouve forcément liée avec l'ordre des tons par dièses. Voici la phrase mnémonique :

« Pallas pouvait dire au téméraire qui la bravait : « Essayez d'entamer l'ARMURE DE LA DÉESSE, et vous *saurez*, *l'ami*, *si fais taie* (c'est-à-dire si je fais seulement une taie sur
SOL, RÉ, LA, MI, SI, FÈ, TÈ.
l'œil). »

« On sera suffisamment maître de la phrase mnémonique, lorsque l'idée d'*armure par dièses* réveillera celle d'*armure de la déesse*, et que celle-ci, à son tour, vous donnera la phrase *saurez, l'ami*, *si fais taie* : phrase que l'on traduit avec la plus grande facilité par les mots *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*, *fè*, *tè*.

habilement conduit, riche d'observations et d'inventions. En quelques mots, M. Mercadier, un des propagateurs les plus dévoués de cet enseignement, en expose les principes au double point de vue théorique et pratique.

« Dans la méthode musicale Galin-Paris-Chevé, les *principes théoriques* sont : la gamme provenant d'une succession de quintes; l'égalité des secondes majeures, le mode invariable et les tons variant de hauteur, mais identiques entre eux; les divisions et les subdivisions de la durée en deux ou trois parties seulement, etc. Les *principes* et *procédés pratiques* sont : une langue et une écriture uniques pour chaque mode, quel que soit le ton ; pour l'intonation, l'usage des sons des accords parfaits pour servir de points d'appui à ceux des accords de septième de sensible ; pour les modulations, l'emploi des *soudures* et des *syllabes de mutation ;* pour la mesure, la langue des durées d'Aimé Paris et le chronoméristе de Galin; en général, le procédé qui consiste à marcher du connu à l'inconnu et à séparer les difficultés pour s'en rendre successivement maître, etc.

« Voilà les principes, voilà les procédés; en un mot, voilà la *méthode* de l'école Galin-Paris-Chevé; elle est là et pas autre part, et elle y est tout entière. Ces

« Apprenez donc par cœur cette petite phrase : *saurez l'ami, si fais taie*, et vous y trouverez le nom de vos sept toniques par dièses : *sol, ré, la, mi, si, fè, tè.*

« Pour trouver le nom de la tonique avec cette petite phrase, il suffit simplement de compter autant de monosyllabes qu'il y a de dièses à la clé. S'il y a un dièse à la clé, on dit : *sau*, ton de *sol;* s'il y a deux dièses, on dit : *sau-rez*, ton de *ré ;* s'il y a trois dièses, on dit : *sau-rez, l'a*, ton de *la*, etc. ; c'est-à-dire que la dernière syllabe appelée donne le nom de la tonique. Il suffit donc, pour avoir la tonique, d'appeler autant de syllabes qu'il y a de dièses à la clé ; ce moyen est infaillible.

« Si l'on désire savoir combien il y a de dièses dans une gamme donnée, il suffit de compter dans la petite phrase *saurez l'ami, si fais taie*, combien il faut dire de syllabes pour arriver au nom de la gamme donnée : le nombre des syllabes comptées sera le nombre des dièses contenus dans cette gamme. Exemple : combien y a-t-il de dièses dans la gamme de *sol? — sau*, un ; combien dans celle de *ré ? — sau-rez*, deux ; combien dans celle de *la? — sau-rez, la*, trois, etc. C'est-à-dire qu'il y a autant de dièses dans la gamme qu'il a fallu compter de syllabes pour arriver au nom de cette gamme.

« *Moyen mnémonique pour les tons par bémols.* — Remarquez que lorsque l'on a une *armure par bémols*, la tonique porte successivement les noms, *fa, seu, meu, leu, reu, jeu, teu*, selon que l'armure présente *un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept bémols.*

« Si nous traduisons les mots *armure par bémols* par les mots *armure bien molle ;* et les mots, *fa, seu, meu, leu, reu, jeu, teu*, par les mots *fat ! se meut l'heure, je te*, nous pourrons faire la phrase suivante, dans laquelle l'idée d'armure par bémols est forcément liée avec l'ordre des tons par bémols. Voici la phrase mnémonique :

« Un paladin pouvait dire à son adversaire : « Si tu n'as pour te couvrir qu'une ARMURE BIEN MOLLE, *fat ! se meut l'heu re, je te !...* (c'est-à-dire l'heure arrive où je te pour-
FA-SEU-MEU-LEU-REU-JEU-TEU.
fendrai). »

« Apprenez donc par cœur cette petite phrase : *fat ! se meut l'heu re, je te !* et vous y trouverez le nom de vos sept toniques par bémols : *fa, seu, meu, leu, reu, jeu, teu.* »

principes, ces procédés, cette *méthode* existent indépendamment de toute espèce de *signes* qui ne servent qu'à leur application plus ou moins facile : la *méthode* existait avant les *signes*, comme les lois de la pesanteur existaient avant que Galilée ne les eût *exprimées* d'une certaine manière en *formules.* »

Tout n'est pas inattaquable dans les bases de cet enseignement; mais, quelle que soit la valeur de certains de ces principes, il faut reconnaître qu'ils sont présentés, dans la méthode Galin-Paris-Chevé, avec beaucoup de clarté généralement, et qu'on ne saurait reprocher à ce livre ce qui avait surtout manqué aux traités de musique élémentaire jusque dans ces dernières années, *la méthode.*

Mais si l'enseignement de la musique doit déjà beaucoup directement ou indirectement aux travaux de MM. Paris et Chevé et de Mme Chevé (tous les trois morts aujourd'hui!), il leur devra plus encore, par la suite, quand le temps aura suffisamment usé l'erreur et poli la vérité, suivant l'heureuse expression de M. le duc de Lévis. Alors on oubliera les contestations passionnées et si tristement inconvenantes trop souvent des champions en délire du chiffre, pour ne se souvenir que des modifications profitables dont ils seront les auteurs. Déjà M. Amand Chevé a banni de sa polémique l'esprit d'intolérance, aimant mieux convaincre par des raisons, s'il se peut, que de s'imposer par la violence et l'intimidation. C'est avec politesse que, dans son journal l'*Avenir musical* (exposé avec ses livres d'enseignement), il combat les adversaires du chiffre, qui ne sont pas toujours, j'en offre un exemple, les adversaires de toute sa méthode. Il faut dire que M. Amand Chevé est un excellent musicien, un compositeur distingué, et qu'en cette qualité il a dû, *in petto*, reconnaître bien des défauts à cette fameuse notation par chiffres, qu'il lui faut pourtant respecter dans son ensemble comme un héritage paternel. Écoutez plutôt cette déclaration solennelle qui a tout le caractère d'un serment passionné :

« Jamais, écrivait M. Émile Chevé, on n'abandonnera la cause du système chiffré! On a tiré l'épée! on en a jeté au vent le fourreau! c'est fatal! nous l'avons voulu[1]! »

« 1. Le jeune directeur de l'école du chiffre, écrit M. Moschelès dans la *Chronique musicale*, rejette certaines doctrines absolues de ses prédécesseurs : il n'y a rien en ceci qui doive surprendre. M. Amand Chevé est un bon musicien : son père et son oncle n'étaient que d'excellents professeurs. Que M. A. Chevé ait un fils, et il est possible que celui-ci écrive de jolis opéras comiques en clés de *sol*, d'*ut*, et de *fa*, ni plus ni moins que MM. Gevaërt et Félicien David, du comité de patronage. »

M. Moschelès a bien jugé de l'esprit hésitant de M. Amand Chevé. J'ai sous les yeux

Cette sorte de point d'honneur à soutenir *quand même* un système qu'on a reconnu soi-même insuffisant contre un système universellement admis, consacré par tous les chefs-d'œuvre, et qui d'ailleurs *n'aurait que peu de modifications à supporter pour être excellent*, est vraiment une curiosité psychologique digne de trouver sa place dans l'histoire, hélas ! si longue, du fanatisme humain.

Fanatiques, les apôtres le sont tous : autrement ils ne seraient pas apôtres, et M. Émile Chevé s'est qualifié lui-même d'apôtre de la musique.

Heureusement tout s'épure et tout s'équilibre avec l'expérience et la raison qui est l'ennemie du fanatisme.

Les fakirs de la *nouvelle* doctrine, — comme si la notation par chiffres n'était pas déjà bien vieille [1], — feront bientôt, il faut l'espérer, place à des esprits plus calmes et plus soucieux des véritables intérêts de l'art.

En somme, et malgré leurs erreurs et leur intolérance, MM. Chevé et Paris et Mme Chevé sont désormais des noms inséparables de l'histoire des progrès de l'enseignement musical, gloire qui, à coup sûr, en vaut bien une autre.

Post-scriptum. — Pour avoir publié l'appréciation qu'on vient de lire sur la méthode Galin-Paris-Chevé, appréciation faite de notre part sans aucune passion, sans parti pris aucun, dans le seul intérêt de la vérité qui devrait être l'intérêt de tous, je me suis exposé pendant plusieurs semaines aux critiques de tous ceux qui, de loin ou de près, se rattachent à la *méthode*. Quelques-uns des partisans de l'École du chiffre sont des gens instruits, bien élevés, occupant dans le monde une position honorable et dont la controverse ne s'éloigne jamais du ton de la parfaite convenance. D'autres sont des hommes grossiers, et j'en connais même dont la vie n'est pas parfaitement honorable. Ces derniers, naturellement, parlent leur langue, qui est celle des gens mal élevés.

Ils ont une ambition : ils espèrent qu'en inspirant le mépris de ceux

une véritable profession de foi, écrite dans *l'Avenir musical*, du 1er janvier 1867, sous ce titre significatif : *La période nouvelle*. Il y est dit : « Ni le chiffre ni la portée ne sont la « musique, quoi qu'en disent parfois le préjugé et la routine : nous avons professé hau- « tement et nous proclamerons de plus en plus que l'écriture en musique n'est qu'un « chemin, et que de même que plusieurs chemins vont à Rome, plusieurs sortes d'écriture « peuvent aboutir à la connaissance et à la pratique de l'art musical qui est le but commun « de toutes les écoles. » C'est parler d'or.

1. Vieille notation, en effet. Avant J.-J. Rousseau, le jésuite Souhaitty avait fait connaître en 1677 un moyen *complet* de notation au moyen des sept premiers chiffres, et un autre jésuite, le P. Ulloa, a mis cette méthode à profit dans un ouvrage imprimé à Madrid en 1717.

qui les lisent, ils inspireront aussi la colère de leurs antagonistes. Leur punition, — juste punition, — est de n'inspirer à ces derniers que la plus entière indifférence. Ils ne voudront jamais croire qu'on puisse promener pendant huit jours, dans les poches de son paletot, un de leurs articles les plus injurieux, sans trouver cinq minutes pour le lire. C'est pourtant l'exacte vérité. Quel dépit, s'ils pouvaient acquérir cette certitude! Ils seraient capables, par désespoir, de changer de profession et d'en prendre une honorable. Mais leur illusion les garantit d'une pareille extrémité.

De ces aristarques je ne m'occuperai pas, bien entendu. Mais je me ferai toujours un devoir empressé de prendre en considération les explications fournies par des hommes tels que M. E. L'Épine, par exemple, qui, en sa qualité de secrétaire du comité de patronage pour la propagation de la méthode Galin-Paris-Chevé, n'a pas cru devoir laisser sans réponse l'examen qu'on a lu de cette même méthode.

« M. Comettant, écrit au *Ménestrel* M. L'Épine, a bien voulu consacrer six « colonnes à « l'École du chiffre ». Son article ne renferme pas d'arguments « nouveaux, et je lui ferai remarquer que c'est depuis qu'on les a produits que « la méthode Galin-Paris-Chevé a grandi dans le monde. Il pouvait faire un « travail plus concluant, et je regrette qu'il n'y ait pas employé son talent. Il « combat presque exclusivement le chiffre et lui a réservé la plus grande partie « de son article; mais repousser le chiffre, ce n'est pas repousser la méthode. « Le chiffre est un moyen et non un but. Il faut croire toutefois qui si des mil- « liers de personnes l'ont adopté sur tous les points du globe, c'est qu'il pré- « sente quelques avantages.

« Lorsque, laissant de côté le vif de la question, M. Comettant groupe « quelques exemples qui lui paraissent comiques, ne fait-il pas un peu comme « cet historien qui, voulant apprécier César, se bornait à dire qu'il était « chauve?

« Il semblerait que les musiciens ont tous condamné les principes de Galin, « de Paris et de Chevé. M. Comettant me paraît oublier que Rossini, Félicien « David, Gevaërt, Lefébure-Wély, Th. de Lajarte, Membrée, Offenbach, le « prince Poniatowski, le prince de Polignac, etc., qui ne passent pas pour être « absolument dépourvus de mérite, font partie de notre comité.

« Le temps des discussions stériles est passé. Tant que les personnes que nous « respectons ne seront pas en cause, nous nous abstiendrons. On a le droit « d'attaquer, nous ne répliquerons que par des faits. Il a été répondu aux argu- « ments qu'on nous présente : qu'il s'en produise de nouveaux, nous les exa- « minerons sérieusement et sans parti pris. Nous voudrions qu'on comprît bien « que nous ne sommes belliqueux qu'à contre-cœur; mais nous avons une foi « entière dans la cause que nous défendons. On ne nous contestera pas d'être « convaincus; qu'avons-nous à gagner à tout ceci?

« Lorsque les souvenirs d'une polémique regrettable se seront effacés; —

« lorsqu'on aura bien voulu comprendre que nous ne sommes pas si révolu-
« tionnaires qu'on cherche à le faire croire; — lorsque cinq ou six personnes
« qui ont emprunté à des discussions dont nous ne voulons pas le retour une
« importance factice, auront pris leurs invalides; — alors, adoptant franche-
« ment ce que les procédés de chaque méthode ont de bon, Guelfes ou Gibelins,
« nous unirons nos espérances, nos ardeurs, nos efforts, nos convictions, pour
« le mieux des intérêts de l'art et de la morale. La musique, au lieu d'être un
« engin de guerre, comme au temps de Josué devant Jéricho, deviendra
« une source bienfaisante et féconde, comme au temps d'Amphyon, au pays
« thébain.

Je ne veux rien éluder, et M. Ernest L'Épine me permettra de répondre à tout. Reprenons donc paragraphe par paragraphe les raisons qu'il nous objecte :

« Son article ne renferme pas d'arguments nouveaux, et je lui ferai
« remarquer que c'est depuis qu'on les a produits que la méthode
« Galin-Paris-Chevé a grandi dans le monde. »

Voici à ce sujet ce que je lis dans l'*Écho des Orphéons* :

« La liste est longue de ceux-là (ceux qui ont enseigné avec la méthode Galin-Paris-Chevé et l'ont délaissée) » et vous avez eu tort de nous remettre en mémoire une brochure célèbre où figure un curieux chapitre intitulé : *Abandon du chiffre par les professeurs.*

« Nous n'en extrayons aujourd'hui que ces quelques faits :

« Dans Paris, une douzaine de cours ont été ouverts, et sont successivement tombés.

« L'enseignement du chiffre a été florissant à Villeneuve-la-Guyarde, Thiers, Gaille-Fontaine, Angers, Caen, Rennes, Bourmont, Troyes, Luçon, Cognac, Chavagnes, Pont-Croix, Lille, Guéménée, Vernon.

« Qu'en reste-t-il ? — Rien.

« Que sont devenus l'enseignement et la pratique du chiffre dans les villes suivantes où ils brillèrent pendant quelques temps :

« Amiens, Asnières (Seine), Bayeux, Blois, Bougival, Bourg, Cambrai, Carrière-sous-Poissy, Cateau, Cette, Chatou, Châlons, Colombes, Commercy, Condom, Courbevoie, Croissy, Deville-lès-Rouen, Gaillon, la Rochelle, Lectoure, Loches, Loudun, Mareilly, Mezin, Montmartre, Nanterre, Nogent-le-Rotrou, Poitiers, Pont-de-Vaux, Podensac, Pontoise, Rueil, Saint-Dié, Saint-Dizier, Saint-Claude, Sceaux, Soissons, Tinchebray, Tournus, Tours, Tulle, Vandays, Verdun, Villefranche? »

D'un autre côté, voici ce que dit dans son rapport officiel le rapporteur de la classe 89, à l'Exposition universelle :

« Le système des *chiffres* (méthode Galin-Paris-Chevé) a acquis en

« France une grande notoriété. Imposée à l'armée, à la marine et à « quelques écoles, cette méthode est cependant peu répandue dans les « établissements d'instruction publique, et dans les Orphéons où le « choix des ouvrages d'enseignement est libre. Là, elle n'existe que « dans la proportion de 1 à 30. »

La constatation de ce fait n'empêche pas du reste le rapporteur de rendre, comme nous l'avions fait nous-même, bonne justice aux travaux de cette école, auxquels on doit, dit-il, « de notables progrès dans l'enseignement de la musique vocale ». Reprenons la réfutation de M. L'Épine :

« Il pouvait faire un travail plus concluant, et je regrette qu'il n'y « ait pas employé son talent. »

Je remercie bien sincèrement M. Ernest L'Épine de la bonne opinion qu'il manifeste de mon mince mérite. Mais si je m'en rapporte à un assez grand nombre de lettres qui me sont parvenues à propos de mon appréciation de la *méthode*, mon *talent*, puisque talent il y a, ne pouvait être mieux employé.

« Le chiffre est un moyen, non un but. »

Comment pouvais-je le deviner, après cette déclaration de M. Aimé Paris et cette profession de foi de M. Chevé :

« — Non, Monsieur le comte (M. le comte de Morny), nous ne voulons pas de la portée, nous repoussons la portée ». (Aimé Paris.)

« — Jamais on n'abandonnera la cause du système chiffre! on a tiré « l'épée! on en a jeté au vent le fourreau! c'est fatal! nous l'avons voulu! » (Émile Chevé.)

« Lorsque, laissant de côté le vif de la question, M. Comettant « groupe quelques exemples qui lui paraissent comiques, ne fait-il pas « un peu comme cet historien qui, voulant apprécier César, se bornait « à dire qu'il était chauve? »

Pour rien au monde, je ne voudrais dire que cette raison de mon honorable contradicteur me paraît tirée par les cheveux. Mais je crois avoir dit autre chose sur M. Chevé, le César du chiffre.

« Il semblerait que les musiciens ont tous condamné les principes de « Galin, de Paris et de Chevé. M. Comettant me paraît oublier que « Rossini, Félicien David, Gevaërt, Lefébure-Wély, de Lajarte, Membrée, Offenbach, le prince Poniatowski, le prince de Polignac, etc., « qui ne passent pas pour être absolument dépourvus de mérite, font « partie de notre comité. »

Bravo! J'avais cité contre la notation par chiffres vingt et un musi-

ciens en commençant par Auber. M. L'Épine m'en oppose neuf en commençant par Rossini ; c'est de bonne guerre. Mais ces derniers sont-ils bien convaincus? Dans tous les cas, il serait digne d'eux, de leur haute réputation et conforme aux intérêts de la méthode dont ils se sont constitués les patrons, qu'ils voulussent bien enfin exposer leur opinion à cet égard. Sous ce titre : *Les patronages artistiques,* M. P. Ferrier a écrit un article très-remarqué dont voici la conclusion :

« Autre est la situation des artistes de profession, qui parfois acceptent, eux aussi, une place dans les comités de patronage. L'artiste se doit au public. Plus haute est sa réputation, plus impérieux est son devoir de donner à tous l'exemple. Libre à lui de choisir telle route qui lui convient ; mais il ne lui est pas permis de dissimuler les raisons artistiques qui la lui ont fait prendre. Le public attend qu'il parle pour l'instruire.

« Un musicien célèbre donne ouvertement son appui à telle réforme d'enseignement que repousse avec énergie l'immense majorité de ses confrères; comprend-on qu'il néglige d'expliquer, ne fût-ce que pour l'édification de ceux-ci, les motifs qui l'ont fait agir ?

« Deux cas sont possibles :

« Ou le système nouveau lui semble excellent, complet, suffisant en tous points, et destiné à remplacer un jour les procédés usuels;

« Ou ce système, jugé mauvais, lui paraît assez bon pour les gens auxquels il s'adresse.

« Dans la première hypothèse, il doit des explications aux artistes; dans la seconde, il en doit au public. »

En citant ces paroles, M. Gebauër les fait suivre, dans l'*Echo des Orphéons,* des réflexions excellentes que voici :

« De tels arguments nous semblent sans réplique, et nous croyons que tous les journalistes qui s'occupent spécialement de musique doivent s'associer à cette mise en demeure et demander aux compositeurs appartenant au comité de patronage de la méthode Chevé des *explications.*

« Les musiciens opposants ont fourni leurs raisons contre la méthode, et s'ils n'ont pas continué la polémique, ç'a été sans doute parce qu'ils ont vu que, suivant la coutume des principaux adeptes de l'école, on répondait à leurs arguments par des injures et que l'on transformait la discussion en pugilat.

« Mais les artistes de profession, dont l'éducation musicale a eu lieu tout entière par les méthodes usuelles, mais les compositeurs dont les nombreux ouvrages sont écrits avec la notation usuelle, mais les professeurs au Conservatoire dont les cours sont faits suivant les principes usuels doivent au public, à leurs confrères et à eux-mêmes l'explication des séductions de système qui les ont entraînés à préconiser une méthode dont, toutefois, ils se gardent bien d'user, soit pour écrire leurs ouvrages, soit pour enseigner la musique.

« Nous n'insinuerons pas qu'il fut une époque, assez rapprochée de nous, où

la méthode Chevé possédait, comme président de son comité de patronage, un haut personnage avec lequel il ne pouvait jamais être nuisible d'entretenir quelque relation. Nous croyons à l'indépendance de tous les musiciens qui se sont enrôlés dans le camp de la méthode; mais c'est précisément parce que nous les admettons convaincus que nous leur demandons d'exposer les motifs de leur adhésion.

« Le rêve des apôtres est de faire des prosélytes. Or, quel meilleur moyen de conquérir des adhérents que d'expliquer les raisons déterminantes de sa propre conversion? Un tel plaidoyer fait par un compositeur célèbre, par un professeur au Conservatoire, agirait sans doute efficacement sur les masses, qui, à l'heure présente, se montrent encore rétives, faute d'explications suffisantes sur la supériosité de la méthode, fournies, non par ceux qui la vendent, mais par ceux qui la patronnent. »

La fin de la réplique de M. Ernest L'Épine ne nous inspire que de vifs sentiments d'adhésion. Oui, que les Guelfes du chiffre et les Gibelins de la double-croche unissent leurs efforts, fusionnent leurs lumières et marchent avec la force que donne l'union vers le but que chacun désire atteindre. Comment! les homœopathes et les allopathes eux-mêmes auraient fini par s'apaiser, par se saluer même quand ils se rencontrent, après s'être dit devant les tribunaux les jolies choses qu'on a pu lire [1], et les musiciens ne se mettraient point d'accord? C'est impossible, et les temps sont proches où la raison prenant le dessus sur l'exagération des partis, il ne restera des systèmes à outrance et préconisés avec fureur que les seules choses profitables à la vulgarisation d'un art qui deviendra véritablement universel dès qu'il sera devenu accessible à tous. Ce noble but a pu égarer bien des esprits généreux.

La musique des couleurs. — Théorie de l'application des couleurs du spectre solaire à la représentation des intervalles musicaux, par Ferdinand Latrobe.

Entre le son et la lumière il y a des analogies frappantes qui devaient nécessairement inspirer la pensée d'une musique des couleurs. Un

1. Voir le solennel débat devant les tribunaux entre les allopathes et les homœopathes, où il est dit d'une part : « Les allopathes sont des assassins. Le fonds de la médecine allopathique est complétement faux et absurde. Les médecins allopathes tuent les malades en les saignant, et les empoisonnent en les purgeant. Menteurs insignes, fourbes, etc., etc. » Il faudra finir par donner des coups de poing aux allopathes. — Ou il est dit de l'autre part : « On ne peut appliquer la méthode d'Hahnemann sans être un ignorant abject, un pauvre illuminé, un misérable charlatan. L'homœopathie est le comble de la folie et de l'impudence. Il y a, à Berlin, trois médecins homœopathes, un fripon et deux ignorants, etc., etc. »

savant jésuite du XVII[e] siècle, d'un esprit ingénieux, d'une ardente imagination, le P. Kircher, inventeur de la lanterne magique, de plusieurs instruments de physique plus ou moins utiles, à qui on attribue le mérite d'avoir, le premier, construit systématiquement une harpe d'Éole, et qui, ne croyant pas aux miracles des prêtres égyptiens, fit à son tour parler une petite statue de Memnon en disant ironiquement : *Voilà comment cela se faisait ;* le P. Kircher est aussi l'auteur d'un clavecin destiné à charmer les yeux par la combinaison des couleurs, comme les oreilles sont charmées par la combinaison des sons, comme le goût l'est par celle des saveurs. Aussi avons-nous eu la *Musique gastronomique*, dont un auteur du siècle dernier, cité par le docteur Durand, donne une longue et savante théorie. L'auteur prétendait avec raison que l'agrément des liqueurs, par exemple, dépend du mélange des saveurs dans une proportion harmonique ; que lesdites saveurs sont produites par des vibrations plus ou moins accentuées de sels particuliers, lesquelles vibrations agissent sur le sens du goût comme les ondes sonores sur le sens de l'ouïe ; qu'il peut donc y avoir une musique pour la langue et le palais comme il y en a une pour les oreilles. Notre auteur avait, naturellement, constitué sa gamme savoureuse : l'acide correspondait à la tonique *ut*, dans le ton d'*ut ;* le fade au *ré* ; le doux au *mi* ; l'amer au *fa* ; l'aigre-doux au *sol* ; l'austère au *la* ; le piquant au *si*. Dans cette musique, non chantée, mais mangée, les tierces, les quintes, les octaves forment, comme dans le langage des sons, les plus parfaites consonnances. Mêlez l'acide avec l'aigre-doux, ce qui correspond à l'accord *ut-sol*, vous aurez une consonnance de citron et de sucre, par exemple, dont la saveur ne laissera rien à désirer. Mêlez l'acide avec le doux, le suc de bigarrade avec le miel, vous obtiendrez une saveur analogue à l'accord de tierce majeure *ut-mi*. Mélangez l'aigre-doux avec le piquant, l'accord sera moins agréable et appellera la résolution de la saveur altérée et altérante sur un verre de Médoc ou de Champagne, suivant le caprice de l'exécutant. Ah ! que n'est-il encore de ce monde, l'ingénieux inventeur de cette succulente théorie, pour mettre à la disposition de nos restaurateurs, en ragoût et avec des pommes de terre, le grand air de *Lucie* : *O bel ange dont les ailes*. Mais de quel admirable estomac il faudrait être doué pour déguster de cette façon un opéra en cinq actes avec ballets !

L'inventeur de la musique savoureuse n'est pas plus sérieux que le P. Kircher lui-même, lorsqu'il voulut créer une musique des couleurs. Nous avons tous vu ce qu'on appelle les tableaux fondants, et

nous avons tous éprouvé, après les avoir fixés pendant quelques minutes, une sensation pénible qui nous obligeait à détourner nos regards pour reposer nos yeux. Les symphonies colorantes du malin jésuite n'eurent aucun succès, et il convint lui-même que la vue se trouble à suivre de rapides combinaisons de couleurs. D'où il conclut aisément que la vue n'est pas l'ouïe, et qu'il faut, pour plaire aux yeux, autre chose que pour plaire aux oreilles. Il renonça à son clavier des couleurs.

Ce que M. Ferdinand Latrobe présente aujourd'hui à l'appréciation de la critique, ce n'est point, à proprement parler, la musique des couleurs, bien que les couleurs, d'après lui, soient consonnantes ou dissonantes, vues en même temps, et qu'il en détermine conséquemment les rapports d'intervalle; c'est la musique des sons notée par les couleurs. Il a voulu, par ce moyen, intéresser la vue et servir l'ouïe.

Bien des raisons s'opposent à ce que l'invention, d'ailleurs très-ingénieuse de M. Latrobe, puisse jamais conquérir le domaine de la pratique.

1° Chaque son de la gamme étant représenté par une des couleurs du spectre solaire, il faut nécessairement, pour écrire par ce système une gamme de sept notes, tremper sept fois sept plumes dans sept encriers remplis de l'encre de sept couleurs différentes. A ce compte, ce ne serait pas trop d'une dizaine d'années, à raison de douze heures de travail par jour, pour copier la grande partition des *Huguenots*.

2° Certaines couleurs se confondant entre elles quand elles sont vues à la lumière du gaz, d'une bougie ou d'une lampe, il serait bien difficile, pour ne pas dire impossible, de lire la musique le soir. Plus de soirées musicales; en conséquence, on ne pourrait donner que des matinées dans un local éclairé par la lumière du soleil.

3° Les couleurs auraient l'inconvénient si grave que présentent tous les systèmes de notation sans portée : chaque signe devrait être vu en particulier, tandis qu'avec l'aide de la portée on *devine* d'un seul coup d'œil un trait de vingt notes.

4° La lecture des accords, si facile avec la portée, parce qu'un seul regard suffit pour en voir ou en deviner toutes les notes, devient extrêmement pénible quand la note n'est pas déterminée par la position qu'elle occupe harmoniquement et qu'il faut la distinguer par la forme ou la couleur du signe.

5° L'impression de la musique en couleur coûterait juste six fois

autant que l'impression en noir, puisqu'il faudrait passer sous la presse le papier autant de fois qu'il y a de couleurs, c'est-à-dire sept fois.

Il y a encore d'autres motifs qui rendent la notation musicale par les couleurs impossible ; mais j'en ai dit assez. Et puis, enfin, puisque la notation usuelle se prête à tous les genres de musique, puisqu'elle permet à des enfants de 10 ans, après deux ou trois années d'études, de lire couramment la musique de piano, qui offre souvent à jouer une demi-douzaine de notes à la fois ; puisqu'elle permet à tous les accompagnateurs de lire à première vue la partition d'orchestre en la réduisant au piano et même en la transposant, pourquoi vouloir la changer ? Ah ! si l'on présentait un système qui, tout en conservant toutes les qualités de la notation usuelle, offrît de sérieux avantages nouveaux, je comprendrais qu'on tentât la réforme ; mais jusqu'à présent les inventeurs de système de notation se sont faits d'étranges illusions. Voyez-vous d'ici une page de trente lignes remplie de caractères multicolores qu'il faudrait lire à la fois, chaque caractère figurant une note d'un *presto !*

Parlant de la musique en chiffres, l'auteur de la musique en couleurs s'exprime ainsi : « Considérée en elle-même, la méthode chiffrée me paraît offrir un inconvénient radical, celui de ne point parler aux sens et de déplaire aux yeux. Aussi, claire et limpide pour l'esprit, est-elle pour la vue un véritable grimoire où il est bien difficile de reconnaître la traduction des gracieuses et émouvantes créations de l'inspiration musicale. » J'accorde à M. Latrobe que les couleurs frappent la vue plus agréablement que des chiffres ; mais elles la troubleraient plus encore au bout d'un certain temps d'application.

Une fois admise l'impossibilité dans la pratique de la notation polychrome, je me sens très à l'aise pour prodiguer mes compliments à l'auteur de ce livre tout rempli de pensées philosophiques, d'aperçus originaux, d'hypothèses séduisantes, de faits peu connus des musiciens qui, d'ordinaire, ne sont pas de savants physiciens. Je les engage à se procurer ce volume, leur assurant qu'ils trouveront à sa lecture le plus grand plaisir. Ils y verront que si le son est la sensation produite sur l'organe de l'ouïe par les ondulations de la matière pondérable mise en mouvement par les vibrations des corps *sonores*, la lumière est la sensation produite sur l'organe de la vue par les ondulations du fluide impondérable mis en mouvement par les vibrations des corps *lumineux*. Première analogie. Mais il y en a bien d'autres : la lumière, comme le son, se propage sous forme d'ondes sphériques. Les intensités du son

et de la lumière sont en raison inverse du carré de la distance du corps sonore ou lumineux, et en raison directe de l'amplitude de ses vibrations. Le son, comme la lumière, peut être transmis avec des vitesses différentes à travers certaines substances, intercepté ou absorbé par d'autres, réfléchi en totalité ou en partie, lorsqu'il rencontre une surface solide ou qu'il change de milieu. Les lois de cette réflexion sont identiquement les mêmes pour ces deux ordres de phénomènes : c'est-à-dire que, dans tous les cas, l'angle d'incidence et l'angle de réflexion sont égaux entre eux et situés dans un même plan. Qu'est-ce que l'écho, sinon le miroir du son ? Les surfaces courbes donnent naissance à des foyers acoustiques où le son se renforce, comme les miroirs concaves produisent des foyers lumineux ou calorifiques dans lesquels se concentrent la lumière et la chaleur, qui elle-même a des analogies frappantes avec le son et la lumière, la chaleur n'étant autre chose que la sensation produite sur l'organisme par les ondulations du fluide impondérable mis en mouvement par les corps *chauds*, lesquels sont presque toujours plus ou moins lumineux. On augmente l'intensité du son, comme on obtient le grossissement des objets ou de leurs images, en faisant converger les ondes sonores ou lumineuses. Le son, comme la lumière, est réfracté lorsqu'il passe d'un milieu dans un autre, par suite de la différence de vitesse des ondulations résultant de la différence de densité des milieux traversés. Il existe des interférences en acoustique comme il en existe en optique : deux ondes sonores qui se rencontrent sous certains angles et dont l'une est en retard sur l'autre dans un rapport impair, se détruisent et produisent du *silence*, comme, dans des conditions identiques, deux ondes lumineuses produisent de l'*obscurité*. Enfin, et c'est là le point essentiel, le son, comme la lumière, présente tous les phénomènes d'une véritable dispersion [1].

Ce système de la dispersion du son à l'égal de la lumière peut être contesté ; mais s'il n'est pas rigoureusement vrai, il est spécieux, et, dans tous les cas, fort joliment conçu. Après avoir expliqué les harmoniques du son, l'auteur explique les harmoniques de la couleur, et il trouve que les trois couleurs simples, le *rouge*, le *jaune* et le *bleu*, qui occupent dans le spectre solaire des positions correspondantes à celles

1. On démontre la dispersion de la lumière en faisant passer un faisceau lumineux à travers un prisme de cristal. Ce faisceau, décomposé en raison de l'inégale réfrangibilité de ses parties constituantes, vient former sur la surface où il se projette à sa sortie du prisme, une image oblongue colorée que l'on désigne sous le nom de spectre solaire.

que prennent dans la gamme la tonique, la tierce et la quinte, donnent par leurs décompositions les sept couleurs du prisme, comme ces trois notes de l'accord parfait fournissent par leurs harmoniques aussi les sept notes de notre système tonal.

Partant de cette observation, M. Latrobe pose hardiment en principe que le rouge, le jaune et le bleu forment au physique comme au moral *l'accord parfait lumineux*. Réunies, ces trois couleurs fondamentales reproduisent de la lumière blanche : or la lumière blanche renferme en elle toutes les couleurs, de même que dans une corde mise en vibration les trois notes harmoniques produites ont pour résultante un son équivalant au *son isolé* de cette corde elle-même. Mélangées l'une à l'autre, les trois couleurs de l'accord parfait lumineux donnent naissance à toutes les couleurs composées du spectre solaire, comme la tonique, la tierce et la quinte engendrent tous les intervalles dérivés de la gamme acoustique. Le *rouge* en rencontrant le *jaune* donnera *l'orangé;* le *jaune* en se superposant au *bleu* produira le *vert*; le *bleu* en s'ajoutant au *rouge* formera le *violet.* Il reste, à la vérité, une teinte mixte mais essentielle, désignée sous le nom passablement prosaïque *d'indigo,* qui diffère du bleu proprement dit, et qui ne saurait être ramené à cette dernière couleur par une seule nuance intermédiaire. Mais l'indigo, loin de faire obstacle à la théorie de l'auteur, la sert, au contraire. « De même ainsi, dit-il, qu'entre le *sol,* qui correspond au bleu, et l'octave de la tonique *do,* qui représente le rouge, la transition s'opère par deux intervalles diatoniques, le *la* et le *si,* tandis qu'il n'y a qu'un seul de ces intervalles entre la tonique et la médiante, entre la médiante et la dominante. »

Voilà donc la gamme des couleurs donnée autant par le sentiment [1] que par la nature elle-même :

1. Le rouge et le jaune sont les couleurs de tout ce qui éblouit, de tout ce qui enivre, de tout ce qui exalte. Le jaune rit — et on rit jaune, ce qui n'est pas la même chose, — le rouge éclate. La flamme parcourt tous les tons de la gamme rutilante, du soufre au pourpre. Le sang est rouge, l'or est jaune. Le vin est de l'ambre ou de la topaze quand il n'est pas du rubis. Le bleu de ciel et le lilas nous parlent de souvenirs émus et d'espérances voilées. Le vert semble avoir poussé dans la gamme des couleurs, entre une larme et un sourire, comme une touffe d'herbe fraîche entre un rayon de soleil et une goutte de rosée. Le violet, nous dit encore poétiquement M. Latrobe, est éclos sur les derniers confins de la couleur et dans la zone crépusculaire du spectre, entre les vibrations suprêmes du bleu qui s'éteint au couchant et les premières lueurs du rouge qui s'allument à l'autre extrémité de l'horizon. Il a gardé le double reflet des angoisses et des fanfares qui ont présidé à sa naissance. Il est grave, mais fastueux, peut-être un peu théâtral. On ne le rencontre presque jamais dans la nature. C'est le symbole de la vanité dans le néant et de l'orgueil dans le renoncement. Le noir est le deuil du cœur ; le violet est le deuil de cour. Là où une soutane noire usée grimace dans l'antichambre, soyez certain qu'une robe violette et neuve s'épanouit dans le salon.

Rouge —	**Orangé —**	**Jaune —**	**Vert —**	**Bleu —**	**Indigo —**	**Violet —**	**Rouge**
do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*

On va sans doute objecter que le rouge paraît partout et toujours identique au rouge, tandis que l'oreille perçoit très-aisément la différence d'intensité de son qui existe entre deux notes à l'octave. A cela, M. Latrobe répond courageusement — car l'hypothèse est osée — : « S'il ne m'est pas permis jusqu'à présent d'affirmer que les rapports numériques qu'engendrent les nuances du spectre solaire et ceux qui constituent les intervalles de la gamme sont identiques, je crois du moins rester dans les limites d'une supposition très-probable en admettant que l'échelle de la lumière, comme celle du son, se compose d'intervalles *contractants* qui répondent aux différentes couleurs du prisme, et d'intervalles *concordants* qui se rapportent exclusivement au plus ou moins de *hauteur* de chacune de ces couleurs, sans modifier en rien leur *tonalité*, et qui constituent par conséquent de véritables *octaves.* »

Si cette théorie était admise, on verrait les marchands de nouveautés vendre à de respectables et très-nobles douairières de la moire antique couleur *caca-Dauphin* à l'ancien diapason, de la soie rose, en clé d'*ut* première ligne pour jeunes personnes, du ruban bleu de Prusse au diapason de la petite clarinette Wieprecht pour garniture de chapeau à la Bismark.

Je quitte le livre de M. Ferdinand Latrobe, et je le quitte à regret. J'aurais voulu vous parler aussi, d'après l'auteur, de la théorie du mode de la couleur, de celle de son rayonnement, des couleurs accidentelles, etc. J'aurais voulu surtout vous exposer le système de notation musicale par les couleurs, qui appartient en entier à M. Latrobe, et dans lequel on pourrait trouver quelques bonnes idées applicables à la notation usuelle. Mais expliquer tout cela serait reproduire l'ouvrage même de l'auteur, et je n'en ai point l'intention. Que les curieux se le procurent, et que le lecteur et l'auteur me pardonnent de ne pas tout dire.

École de lecture musicale et de chant d'ensemble, par M. Serrier.

Nous nous sommes imposé, en commençant ce long examen de la classe 89, de n'omettre aucun nom d'exposant, de donner avec la plus entière impartialité notre avis sur chacune de leurs œuvres.

Tous les exposants ne figurent pas sur le Catalogue général, parce que plusieurs se sont présentés quand ce Catalogue était déjà sous

presse; nous avons recherché les ouvrages des exposants absents du catalogue, et nous les avons examinés avec soin.

Dans cette catégorie, voici d'abord l'*École de lecture musicale et de chant d'ensemble*, par M. Serrier, organiste du grand orgue de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, à Paris, et professeur au collége de Vaugirard. Cet ouvrage, conçu dans le but d'offrir aux lycées, aux écoles communales et aux réunions d'orphéons un cours complet d'instruction et d'éducation musicale, par des solféges tirés des œuvres des grands maîtres, est divisé en trois parties (la 3e partie toutefois n'est pas encore publiée).

La 1re section de l'*école de lecture* renferme, avec une théorie clairement présentée, des éléments de la musique, l'étude de l'intonation d'après les données de Galin, de Juë, de Toury, de Gelé et de Langlé; puis viennent des exercices pour apprendre à chanter à plusieurs parties, et des exercices préparatoires et pratiques de la mesure, gradués de manière à conduire insensiblement l'élève aux plus grandes difficultés.

La 2e partie est remplie par des études élémentaires et progressives dans tous les tons, à une, à deux et à trois voix égales, tirées des œuvres classiques des grands maîtres.

Après avoir lu dans son entier l'ouvrage de M. Serrier, j'ai partagé l'opinion de M. Gevaërt, qui écrit à l'auteur : « Votre livre est un bon « livre, méthodique, pratique, sans développement exagéré, répondant « à tous les besoins de l'enseignement. J'approuve fort l'idée que vous « avez eue d'exercer le commençant sur la lecture de vraies mélodies « choisies dans les œuvres des maîtres. Vous avez bien fait de reprendre « à cet égard les traditions du solfége d'Italie. Je souhaite à votre livre « tout le succès qu'il mérite, et je serai heureux de contribuer, dans « les limites de mes moyens, à sa propagation. » Que pourrions-nous dire de plus?

Guide musical de l'Instituteur, par Chanat.

Le *Guide musical de l'Instituteur*, par Eugène Chanat, professeur à l'École normale de Dijon, est un ouvrage entièrement pratique, qui ne s'adresse qu'aux élèves déjà instruits des premiers éléments de l'art. Il débute par cent vingt exercices mélodiques, à une, à deux et à trois voix, dans tous les tons majeurs et mineurs, mais avec les seules clés de *sol* et de *fa*. Viennent ensuite un exemple de sons filés à quatre voix, des modèles de dictée musicale et des récréations à plusieurs parties,

avec des paroles choisies parmi les œuvres de nos meilleurs poëtes. A côté de l'*Application au travail*, de Racine ; de *la Bienfaisance*, de Voltaire ; d'*Une Mère*, de Ducis, nous lisons un joli petit chœur à trois voix, sur des paroles de l'auteur de *Zaïre*. La politesse en est le sujet délicat, et voici ce que le grand écrivain pensait de cette aimable qualité sociale, à une époque où nos *petits crevés*, assez mal polis généralement, n'étaient pas encore inventés :

La politesse est à l'esprit
Ce que la grâce est au visage :
De la bonté du cœur elle est la douce image,
Et c'est la bonté qu'on chérit.

Le *Guide musical de l'Instituteur* nous offre ensuite divers chœurs, des motets et des messes en plain-chant, avec des accompagnements d'orgue très-faciles. Ce recueil, dédié aux instituteurs, et qui leur sera utile certainement, se termine par dix petites pièces pour orgue ou harmonium.

Chant grégorien restauré, par l'abbé Raillard.

Nous devons une mention toute spéciale à M. l'abbé Raillard, vicaire de Saint-Thomas-d'Aquin, pour son excellent ouvrage sur la notation neumatique. Le lecteur connaît notre opinion sur le chant grégorien restauré qui, sans offrir la désespérante monotonie du chant ambrosien, est bien loin encore de mériter le nom de musique. Mais quelle que soit la valeur relative du plain-chant, il sera toujours très-intéressant de l'étudier avec un homme aussi compétent que M. l'abbé Raillard, ne fût-ce qu'au point du vue historique.

Il est bien certain que les chants du culte catholique sont d'anciennes épaves de la musique grecque ; mais qui pourrait dire jusqu'à quel point ces épaves sonores n'ont pas été dénaturées par l'interprétation, qui est la moitié de la musique, et aussi par l'usage nouveau auquel on les a employées ?

« Les premiers patriarches, nous dit M. Tiron dans son étude sur la musique grecque, firent preuve d'un tact extrême, en donnant asile, dans les églises, aux mélodies antiques qui contribuaient à propager la religion chrétienne : ils n'ignoraient pas que l'habitude est une seconde nature, contre laquelle se brisent les efforts les plus persévérants, et ils n'hésitèrent pas à accepter les nomes grecs, tels qu'ils

étaient chantés, même avec les broderies et les agréments qu'on y avait introduits dès le siècle de Périclès, et qui, sans les défigurer complétement, en avaient altéré la simplicité première... C'est dans le culte religieux particulièrement, ajoute M. Tiron, que les traditions se perpétuent, quoiqu'en subissant les atteintes du temps; et il était difficile d'exiger que celui qui se convertissait à la foi catholique, après avoir toute sa vie adoré Jupiter, renonçât, pour célébrer le Christ aux chants auxquels sa voix était accoutumée depuis l'enfance : la poésie seule en avait été changée. »

Oui, les premiers patriarches de la nouvelle Église firent sagement en adoptant les chants de l'ancienne religion : car la musique, bonne ou mauvaise, a de tout temps exercé une incontestable action sur l'esprit et le cœur des croyants, quelle que soit d'ailleurs leur croyance. Si la doctrine d'Arius menaça d'entraîner à l'arianisme tous les chrétiens dans le IVe siècle de l'ère vulgaire, il faut en partie attribuer ce résultat à la musique qu'Arius, poëte et musicien des plus distingués, cultivait et faisait cultiver à tous les adeptes de sa foi. Comme plus tard Luther, Arius, que les historiens nous dépeignent éloquent, noble, beau, affable et gracieux, avait composé des hymnes et des cantiques dans le goût populaire, c'est-à-dire accompagnés d'une musique légère, animée, telle, nous dit M. Tiron, que celle dont les Grecs se servaient pour la danse et les festins. Les chants liturgiques d'Arius ne tardèrent pas à être recherchés de la multitude. On se pressait pour les entendre, et, à force de les écouter, on s'imprégnait insensiblement des interprétations que ce célèbre hérésiarque voulait inculquer à tous par l'attrait de la mélodie. Il osa nier, on le sait, la substantialité du Verbe divin, seconde personne de la Trinité, soutenant que le Fils de Dieu est une créature tirée du néant, et dont Dieu le Père se servit pour créer le monde. Il fut conduit à cette hérésie, nous dit M. l'abbé Guyot, par la difficulté d'expliquer l'accord de l'unité et de la trinité en Dieu et le contact de l'infini avec le fini dans l'acte de la création. Cette difficulté, Dieu merci, n'arrêta pas les théologiens mieux inspirés, qui se jouent véritablement de toutes les difficultés.

Au reste, avant comme depuis Arius, — le coupable commentateur, suivant tous ceux qui ne partagent pas son avis, — les Pères de l'Église et les Papes se sont toujours vivement préoccupés de la musique. « Le chant, disait saint Bernard, réjouit l'esprit des fidèles, dissipe l'ennui, aiguillonne la paresse et excite le pécheur au repentir. » — « La

musique, pensait saint Justin, inspire le recueillement et l'humilité. Les âmes pieuses y puisent un remède salutaire contre les douleurs et les chagrins dont la vie est semée. » Dans un mouvement de poétique éloquence, saint Grégoire de Nazianze s'écria : « Le chant est le prélude de la gloire céleste. » — « La musique agit sur l'intelligence », dit Richard de Saint-Victor. — « Elle sèche les larmes des enfants suspendus à la mamelle », dit saint Jean Chrysostome. — « En charmant l'oreille, confesse saint Augustin, elle réveille dans les âmes faibles le zèle de la piété. L'hymne accompagnée du chant est la véritable louange de Dieu, et là où il n'y a pas de chant, il n'y a pas d'hymne. Quand j'écoute un cantique, les vérités chrétiennes affluent au fond de mon cœur. » Ajoutons que les délibérations des conciles ont souvent porté sur la musique, quelquefois pour la retrancher du culte, comme dans le concile de Trente, le plus souvent en sa faveur. Celui de Latran met le chant à la tête des choses qu'un ecclésiastique doit absolument savoir pour remplir *dignement* (*sic*) les fonctions auxquelles il est appelé.

La musique a opéré de véritables miracles sur les cœurs. Le plus grand de tous, peut-être, a été, à Baden, en 1829, de réconcilier, au moins pour un moment, des sectaires qui s'étaient voué réciproquement, selon la coutume, une haine mortelle. Il faut lire dans les *Chants de la Vie*, de Georges Kastner, les détails de cette fête musico-religieuse. Catholiques et protestants, après être entrés bannière en tête dans un temple du culte réformé, et avoir chanté sans aucune note discordante les louanges de l'Éternel, entendirent d'un prédicateur, inspiré par la situation, les paroles suivantes :

« Frères, dit-il, nous sommes dans la même salle où nos ancêtres, « aveuglés par de funestes passions, il y a près de deux cents ans, « engagèrent de déplorables luttes au nom de leur foi religieuse. « Aujourd'hui, après bien des vicissitudes, après de longues années « passées dans l'erreur, voici des citoyens de presque tous les districts « de ce canton, des membres des deux confessions qui, pour la pre- « mière fois, dans la même enceinte, mus par le plus touchant accord, « oublient les haines du passé et entonnent, non plus un chant de « guerre, mais l'hymne de la fraternité. »

Voilà ce que produit la musique. Malheureusement on ne peut pas toujours chanter !

C'est donc à la fois une œuvre pie et une œuvre d'art, que M. l'abbé

Raillard a exposée. S'il ne nous appartient pas de juger l'œuvre pie, autrement que d'une manière générale, nous nous sentons du moins très à l'aise pour louer l'œuvre d'art : ce que nous faisons avec autant d'empressement que de plaisir.

Méthodes diverses, rapports, circulaires, recueils, journaux, statuts de Sociétés orphéoniques, etc., par Divers.

Signalons encore parmi les exposants de la riche et substantielle classe 89 (les principes de 89 en musique!) une méthode élémentaire de M. Parent, directeur de l'école normale de Châteauroux. — Une autre méthode élémentaire aussi par M. Rémond, directeur de l'école municipale d'Orléans. — Les *Chants de l'enfance*, d'après la méthode Galin-Paris-Chevé, par M. Calvès ; — des chœurs orphéoniques, par Chouquet; — d'autres chœurs orphéoniques édités par Cambodgi ; — des oriflammes pour orphéons, exposés par MM. Biais et Rondelet;—encore des chœurs par Gautier ; — des rapports, des circulaires et des documents relatifs à l'Orphéon, par M. de Lyden ; — d'autres rapports, des pièces officielles et des règlements concernant les sociétés chorales de Seine-et-Oise, par M. Lory ; — la méthode de musique de Wilhelm, trop connue pour que nous ayons cru devoir en parler autrement que pour mémoire ; — des méthodes, des messes, des études et des motets, par Renaud ; — des chœurs, par M. de Roubin ; — toute une librairie chorale, par M. Vaudin, directeur de *la France chorale* ; — un journal de musique populaire, rédigé par M. Lebeau aîné ; — enfin diverses bannières et oriflammes pour orphéons, dues à l'industrie artistique de M. Marion, appelé aussi Michel-Ange, un nom qui oblige.

Il nous serait agréable d'examiner ici les pièces les plus intéressantes envoyées par les Sociétés orphéoniques à l'Exposition. Mais il faut savoir se limiter, même dans un ouvrage aussi volumineux que celui-ci. Toutefois nous citerons la série de documents appartenant à la Commission permanente des orphéons de Seine-et-Oise. On y voit que le nombre des orphéons dans ce département a été porté de cinq à cinquante-quatre (A l'heure où nous écrivons, ce nombre s'est encore accru : il est de soixante-trois). Grâce aux efforts de cette Commission, l'enseignement du chant se pratique actuellement dans cent vingt

écoles communales du département de Seine-et-Oise. Tous les ans M. de Lyden publie un rapport sur la situation de l'association. D'après un de ces rapports, cette Commission aurait pris l'initiative des concours de lecture à première vue dans les assemblées d'orphéons. Voilà, certes, un titre de noblesse orphéonique qui en vaut bien un autre. La Commission des quatre cantons de Charenton, de Sceaux, de Villejuif et de Vincennes mérite aussi l'attention pour la brochure qu'elle a exposée sur sa bonne organisation.

Mentionnons encore les envois faits par l'association chorale de la Seine (fondée en 1853) par celles du Lyonnais et du Calvados, et n'oublions pas la Société Sainte-Cécile, de Bordeaux,—imitée par quelques autres sociétés, — qui a fondé une école gratuite de musique. Applaudissons à l'initiative de l'orphéon d'Auch, qui donne un livret à chacun de ses membres. Ce livret constate la date de l'entrée des orphéonistes dans la Société, leurs habitudes d'ordre, et peut ainsi devenir une excellente *référence* pour l'ouvrier orphéoniste qui aurait quitté sa ville et voudrait s'occuper ailleurs. La Société orphéonique de sa nouvelle résidence serait pour le voyageur un appui tout naturel. Il trouverait là des sympathies, d'harmonieux compagnons d'art et de travail.

On sait que les ouvrages d'enseignement appartenant à la classe 89 ont tous été admis par un jury relativement nombreux et dont nous donnons plus loin, en tête de la liste des récompenses, les noms, titres et attributions. Beaucoup d'ouvrages présentés ont été refusés. C'est donc un titre sérieux à l'attention générale qu'ont acquis les ouvrages acceptés. Toutefois je regrette qu'il n'y ait pas eu au Champ-de-Mars, comme pour les expositions de peinture, un salon des *refusés musiciens*. Qui sait les surprises que ce salon ou plutôt cette classe spéciale nous eût ménagées? Les esprits baroques sont de tous les pays et de tous les temps. Nous y aurions peut-être trouvé des ouvrages dans le goût de ceux-ci, par exemple, que j'ai lus à je ne sais plus quelle bibliothèque et dont j'ai transcrit soigneusement les titres : *La Cantatrice grammairienne, ou Nouvelle méthode d'apprendre l'orthographe française par le moyen des chansons sans le secours d'aucun maître.* (Barthélemy, Lyon, 1787, in-8°).

Que dites-vous de la cantatrice grammairienne? Le fait est qu'en cherchant bien, il pourrait se faire qu'on découvrît à l'Opéra ou ailleurs quelque cantatrice qui ne fût pas précisément grammairienne. Mais il faudrait bien chercher pour cela... N'est-ce pas?...

Voici une autre méthode touchant la musique plus originale encore : *Méthode pour apprendre par les notes de la musique à connaître le pouls de l'homme et les différents changements qui lui arrivent depuis sa naissance jusqu'à sa mort.* (Marquat. 1747, in-4°.)

Et maintenant quittons les méthodes proprement dites, les recueils de musique et les ouvrages relatifs à l'histoire de l'art, pour examiner les appareils d'enseignement dont quelques-uns ont présenté à l'Exposition de 1867, un caractère important.

APPAREILS POUR L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE.

Le Gammier de L. F. A. Frelon.

Depuis quelques années — depuis surtout que le libéral, et disons-le sans crainte d'être démenti, le plus démocrate des ministres, M. Duruy — comprenant les sérieux avantages de la vulgarisation de la musique au point de vue de la morale publique, a rendu l'enseignement de cet art obligatoire pour tous les élèves des écoles normales primaires, les musiciens et les inventeurs se sont mis à la recherche de cet absolu musical qui a nom une bonne méthode élémentaire.

Tout le monde comprend que pour vulgariser une connaissance il faut la mettre à la portée de toutes les exigences, et chaque professeur éclairé s'est avoué *in petto* qu'en fait d'exposé des principes de la musique, malgré de très-louables efforts, il restait encore beaucoup à faire.

Est-il donc impossible d'expliquer clairement les principes d'un art pratiqué en virtuose par des enfants de six à huit ans ? Non assurément, mais l'entreprise, nous l'avons dit, est loin d'être aisée, et, nous le répétons, il n'existe encore aucun exposé entièrement satisfaisant du mécanisme pourtant bien simple de la notation musicale.

Il serait digne de M. Duruy, qui a institué une Commission chargée de mettre l'enseignement de la musique en rapport avec le plan général des études, de provoquer un concours pour la meilleure théorie des éléments d'un art qui n'attend, nous l'avons dit aussi, et nous le répétons, que cette théorie pour devenir véritablement universel.

En attendant cet exposé modèle, M. Frelon présente un appareil de son invention, applicable à tous les systèmes d'enseignement, notes,

chiffres, signes particuliers du plain-chant, signes monogammiques, etc., auquel il a donné le nom de *Gammier*.

Je connaissais, avant de l'avoir vu exposé à la classe 89, cet appareil extrêmement ingénieux qui n'est point une méthode à proprement parler, mais un *démonstrateur*, une sorte de preuve *palpable* de la théorie des principes fondamentaux de notre système musical. En cela le gammier est l'annexe puissante, indispensable désormais de toutes les méthodes faites et à faire. Je ne crois pas trop m'aventurer après avoir vu appliquer le gammier à l'enseignement individuel et collectif du solfége, de la théorie des modes et des principes de l'harmonie, en déclarant qu'il est, au point de vue de la bonne direction des études musicales, une découverte des plus précieuses.

La description complète du gammier avec tous les avantages qui résultent de ses applications diverses nous conduirait trop loin. Ce serait l'objet d'un ouvrage particulier tout entier. Je me bornerai donc à quelques explications les plus essentielles, en les appuyant des figures indispensables au texte.

Le Gammier est un tableau où tous les sons qui constituent le système musical moderne sont représentés avec les intervalles formés par ces différents sons. Il fait véritablement *voir*, il fait *toucher* les rapports sonores que dans les méthodes l'élève n'avait pu saisir que par les seuls efforts de la raison. C'est le levier de l'intelligence, au moyen duquel il n'y aura plus désormais d'esprit rebelle à l'instruction musicale. Quelque enthousiaste que puisse paraître cette appréciation, je ne la crois point exagérée. Grâce au Gammier, le fait abstrait devient visible, matériel et fixe, au lieu d'être vague et fugitif comme le son lui-même. M. Frelon aurait pu prendre pour épigraphe de son œuvre le fameux *ad perpetuam rei memoriam* des bulles doctrinales.

Les applications du gammier sont aussi nombreuses que les difficultés de la théorie même.

Non-seulement il est utile pour l'enseignement primaire de la musique, mais d'un excellent secours pour les musiciens qui veulent pousser leurs études jusqu'à la connaissance des lois de l'harmonie.

Au point de vue élémentaire, le Gammier sert à enseigner :

1° La formation des gammes majeures et mineures ;

2° La transformation du mode majeur en mode mineur ;

3° La transposition d'un ton dans un autre ton ;

4° Le mécanisme du système musical basé sur les genres diatonique, chromatique et enharmonique rendus *visibles* par la disposition de cases de couleurs différentes représentant les sons et les intervalles qui les séparent les uns des autres.

Quelques exemples pour bien faire apprécier les fonctions de ce remarquable appareil.

EXEMPLE EN *UT* MAJEUR.

La GAMME DIATONIQUE (*Mode majeur*) est représentée par les *Cases blanches* (UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI,) dont les 5 *tons* sont espacés par les *Cases noires* qui font comprendre le *vide* constituant l'intervalle d'UN TON, tandis que les *Cases blanches* contiguës comme : MI-FA, SI-UT *font voir* l'Intervalle de DEMI-TON qui sert de base au système musical moderne.

La GAMME DIATONIQUE (*Mode mineur*) est indiquée par des *Cases blanches* représentant les sons communs aux deux Modes ; deux *Cases vertes* établissent la différence d'un DEMI-TON *en moins* pour la *Tierce* et la *Sixte* constitutives du Mode mineur.

UT
SI
LA
SOL
FA
MI
RÉ
UT

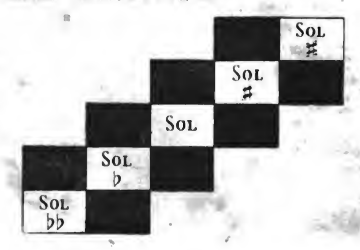
EXEMPLE DE TRANSPOSITION DE *RÉ* EN *LA bémol* MAJEUR

B (1)

La TONIQUE *aiguë*. . .	RÉ	devient. . . .	LA ♭
La *Sensible*.	UT ♯	devient. . . .	SOL
La *Sus-Dominante*. . .	SI	devient. . . .	FA
La DOMINANTE. . .	LA	devient. . . .	MI ♭
La *Sus-Médiante*. . . .	SOL	devient. . . .	RÉ ♭
La MÉDIANTE. . . .	FA ♯	devient. . . .	UT
La *Sus-Tonique*. . . .	MI	devient. . . .	SI ♭
La TONIQUE *grave*. . .	RÉ	devient. . . .	LA ♭

EXEMPLE DE LA GAMME CHROMATIQUE.

La *Case blanche* SOL étant prise comme point de départ, on trouve, en montant à droite, la *Case jaune* SOL ♯, puis la *Case rouge* SOL ♯; — en descendant à gauche, au-dessous de la *Case blanche* SOL, point de départ, on trouve la *Case verte* SOL ♭, puis la *Case violette* SOL ♭♭.



1. Exemple en procédant du grave à l'aigu.

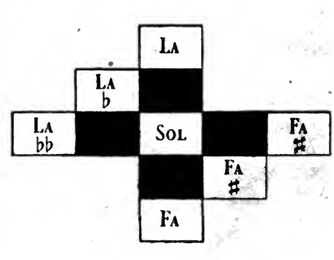
EXEMPLES DE LA GAMME ENHARMONIQUE.

Les diverses Cases de couleurs différentes et de noms différents comme : LA ♭♭, SOL, FA ♯, étant exactement sur la même ligne horizontale, sont la preuve la plus complète du *genre enharmonique*.



Cette preuve est facile à faire, en partant de LA pour descendre d'un 1/2 ton à LA ♭ et d'un 1/2 ton encore jusqu'à LA ♭♭ qui, se trouvant à la même hauteur que SOL, représente le même son que lui sous un nom différent.

De même, en partant de FA pour monter d'un 1/2 ton à FA ♯ et d'un 1/2 ton encore jusqu'à FA ♯, on arrive à la même hauteur que SOL, retrouvant le même son sous un nom différent.



Ajoutons que le Gammier peint sur une toile dans les dimensions voulues, par rapport au nombre des élèves qu'il s'agit d'instruire, est le tableau par excellence pour l'étude pratique de l'intonation. Le Gammier explique si nettement et si complétement le *fait musical*, qu'au besoin il ferait comprendre à un sourd-muet les règles de l'art avec le secours seul de la vue, comme on se rend compte de la position des lieux sur une carte de géographie. Sous une autre forme, le Gammier est l'indispensable corollaire de toutes les méthodes de piano et d'orgue. Il n'en remplace aucune, il aide à toutes.

Le Gammier arrive à merveille pour faciliter l'exécution de l'article 4 du décret qui rend obligatoires pour les élèves des écoles normales primaires les exercices élémentaires du clavier et la connaissance des gammes dans tous les tons majeurs et mineurs. Ce décret, on ne l'a pas oublié, embrasse les matières suivantes :

1° Principes élémentaires de musique et de chant ;

2° Principes élémentaires du plain-chant (pour les élèves catholiques) ;

3° Études élémentaires de l'accompagnement ;

4° Enfin, exercices élémentaires de mécanisme sur le piano et l'orgue, gammes dans tous les tons majeurs et mineurs.

Le Gammier posé sur le clavier, ce qui est une opération des plus faciles, détermine instantanément pour toute personne ignorante de la musique :

1° Les noms que portent, suivant le ton donné, chaque touche blanche ou noire, ainsi que leur qualité de note naturelle ou de note altérée ;

2° La série des touches dont il faut se servir pour former chaque gamme majeure ou mineure ;

3° Le doigté à employer pour chaque gamme majeure ou mineure ;

4° Enfin, les sons qui, combinés entre eux, constituent tous les accords parfaits majeurs ou mineurs, ainsi que leurs doigtés.

N'est-ce pas là véritablement un appareil des plus ingénieux et des plus utiles ?

Par des rapports tout naturels entre l'esprit de la théorie musicale et les règles de son application, il résulte que le Gammier, de quelque façon qu'on l'emploie, qu'il serve à la démonstration des éléments de l'art, à celle de l'harmonie, du plain-chant, de la constitution des gammes ou de l'étude pratique du clavier, reste toujours conséquent avec lui-même et toujours éminemment utile.

Peu de professeurs, je le sais, ont à la fois la patience et le temps nécessaires d'étudier sérieusement les moyens nouveaux d'enseignement qui se produisent, et il est toujours plus commode et moins fatigant de s'en tenir aux anciens, à ceux qui vous sont familiers. Et puis il y a tant de rêves creux dans le cerveau des inventeurs ! D'ailleurs les moyens mécaniques, aussi bien que les formules algébriques, inspirent généralement de la méfiance quand ils s'appliquent à la démonstration d'un art tout de sentiment tel que la musique. Cependant je constate ce fait que les personnes compétentes qui ont examiné avec attention le Gammier, reconnaissent que jamais la mécanique n'était venue en aide à l'intelligence d'une manière plus heureuse, plus saisissante que par cet appareil.

Nous appelons donc de toute la force de nos convictions l'attention des professeurs et des directeurs d'orphéons sur la découverte de M. Frelon qui, envoyée bien qu'elle fût encore loin d'être complète, à l'exposition de Londres en 1862, y obtint le *prize medal*.

Moins heureux à Paris en 1867, qu'à Londres en 1862, le Gammier de M. Frelon, perfectionné, augmenté, rendu aussi parfait et aussi complet qu'on pouvait le désirer sans oser l'espérer, n'a pas même obtenu une mention !!! Oubli, incapacité des juges pour apprécier la valeur de cette invention, ou injustice de parti pris, une semblable omission est aussi surprenante qu'elle est inexcusable.

Appareils mécaniques à l'usage des tableaux de M. Edouard Batiste.

Nous avons parlé, en commençant, des importants tableaux de lecture musicale dus à M. Édouard Batiste. Il nous faut, à cette heure, vous dire quelques mots de l'appareil tout mécanique qui a pour but de recevoir et de développer ces tableaux,—applicables, eux aussi, comme le Gammier de M. Frelon et l'échelle de M. Pauraux, dont nous allons vous dire quelques mots plus loin, — à toutes les méthodes.

Les tableaux de M. Batiste exigeaient un grand développement en raison des douze exercices présentés de front sur chaque difficulté d'intonation ou de rhythme. Nous avons vu que ces exercices peuvent se chanter isolément ou simultanément par deux sections d'élèves ou un plus grand nombre, et sur un seul accompagnement. On ne manie pas comme un cahier de musique des toiles de cette dimension, et il a bien fallu chercher un moyen mécanique de les fixer sur le mur tout en permettant leur développement à volonté. Ce moyen a été trouvé, et il est de la plus grande simplicité. On voit se développer, comme des rouleaux de papier de tenture, ces tableaux gigantesques sur lesquels l'attention se fixe nécessairement.

Les rouleaux-cartes de ces tableaux qui peuvent être lus par plus de cent élèves, sont divisés en plusieurs séries. Ils se placent sur deux montants à crémaillères, fixés au mur de la classe, et se développent au moyen d'une seule manivelle mobile de haut en bas et de bas en haut, sur une largeur de 1 mètre 60 c. et une hauteur de 1 mètre 80. Un troisième rouleau vide, celui de transmission, est fixé à la hauteur même de chaque tableau de 12 portées, de manière à en permettre le développement complet. Rien de plus simple, nous l'avons dit, et aussi rien de moins coûteux, puisque cet appareil est joint aux tableaux de M. Édouard Batiste, sans augmentation de prix. Il est vrai que ces

tableaux ne sont pas bon marché par eux-mêmes. Toutefois, cette élévation de prix s'explique quand on songe à l'immense travail d'impression de 60 tableaux, par le moyen de simples patrons découpés, et à l'énorme dépense première d'une pareille installation [1]. Nul doute que ces premiers frais couverts, il n'y ait une réduction sensible dans le prix de vente de ces tableaux qui sont une œuvre de propagande désintéressée, et non point une affaire de commerce. Ce que nous avançons ici est si vrai, que les éditeurs ont exposé, classe 10, un nouveau moyen de reproduire ces tableaux par la gravure sur bois. MM. Mary et fils, graveurs, et M. Morris, imprimeur, ont fait là un essai des plus heureux de la gravure de musique sur bois, qui donnerait au tirage une économie de 100 pour 100 et plus. Mais, pour atteindre ce but, il faudrait tirer ces tableaux en grand nombre. Que M. le Ministre de l'Instruction publique les désigne pour l'étude de la musique dans nos écoles primaires, — cela se peut puisqu'ils sont applicables à tous les systèmes d'enseignement, — et nos écoles posséderont bientôt, à bon marché, un précieux atlas pour l'étude élémentaire de la musique, devenue obligatoire, comme on sait.

De quelques autres appareils.

L'Exposition a été loin d'offrir un échantillon de tous les appareils mécaniques qui, dans ces dernières années, ont été imaginés à l'usage de la musique. En parcourant par hasard, il y a quelques jours, une liste de brevets d'invention pris en France, j'y ai vu la description d'un *Guide-mémoire musical.* Pourquoi ce Guide n'a-t-il pas figuré au Champ-de-Mars ? J'ai aussi entendu parler de cartons merveilleux au moyen desquels l'estimable Auvergnat, qui alimente journellement vos fontaines, composerait des valses comme Strauss, des quadrilles comme Musard, et des mélodies originales comme... Le nom ne me revient pas. Où sont des *Cartons mécaniques compositeurs ?* Ah ! si Masini vivait encore, — non point le gracieux auteur de romances, mais celui qui fut longtemps le président de la Société philharmonique de Milan, — de quelle divertissante machine il eût orné cette classe 89, médiocrement gaie, il faut bien l'avouer ! Cette mécanique, l'indispensable annexe de sa méthode de chant, n'était autre chose qu'une sorte de râtelier pos-

1. C'est à Nantes, sous l'habile direction de M. Testé, que fonctionne l'imprimerie des tableaux géants de lecture musicale de M. Édouard Batiste.

tiche, muni de vigoureux ressorts, que le professeur logeait dans la bouche de tous ses élèves, sans distinction de sexe ni d'âge. Horriblement embarrassés par cette seconde rangée de dents, qui donnait à leur mâchoire l'apparence de celle d'un requin, les malheureux disciples de Masini pouvaient à peine articuler un son et demander grâce.

— Persévérez, leur disait le maître ; vous n'imaginez pas avec quelle facilité, plus tard, vous chanterez sans mon râtelier, et à l'aide de vos seules dents naturelles.

La mort, en nous enlevant Masini, nous a aussi enlevé sa mélodique mâchoire. C'est en vérité bien dommage !

Pour continuer cette revue des appareils mécaniques spéciaux à l'Exposition, nous passerons, sans autre transition, au *Clavier déliateur* de M. Joseph Grégoir.

Ce clavier muet offre la possibilité d'atteindre à une égalité parfaite dans le toucher, par la raison que chaque touche de ce discret piano est munie d'un ressort qu'on rend à volonté plus ou moins résistant. Le jeu de l'exécutant manque-t-il d'égalité parce que le quatrième doigt, par exemple, est plus faible que les autres ? Au moyen d'un mécanisme des plus simples, on donne à la touche sur laquelle doit s'exercer le quatrième doigt, un degré de pression de plus qu'aux autres touches, et l'égalité du jeu s'acquiert ainsi par l'inégalité même dans la résistance du clavier.

M. Grégoir assure que si l'élève parvient, avec la même facilité, à tous les degrés de résistance, à jouer un petit cahier d'exercices écrits par lui pour le clavier déliateur, il pourra bientôt vaincre sans efforts les plus grandes difficultés du piano.

C'est dans le même but que Mlle Faivre a pris un brevet d'invention pour un lacet en caoutchouc très-bien imaginé, auquel elle a donné le nom de *veloce mano*.

Il suffit, nous dit Mlle Faivre, de faire, au début, usage de cet appareil pendant cinq ou six minutes par jour. D'abord il fatigue beaucoup les doigts, mais on s'habitue promptement à ces élastiques avec lesquels on parvient à jouer tous les morceaux. Cinq minutes de travail au moyen du *veloce mano* équivalent au moins à une heure de même travail sans son emploi.

Quand on lit de ces choses-là, on se sent pris d'une envie furibonde de devenir un Listz ou un Thalberg. Mais on pourrait bien ne pas réussir, même avec l'emploi de tous ces appareils. Il est très-certain néan-

moins, qu'ils sont d'un excellent usage, et mon ami Henri Herz m'a conté qu'il a dû en grande partie son talent de virtuose à une mécanique inventée par son père. Disons, pour être juste, que le père d'Henri Herz était un farouche mélomane, une sorte de grand inquisiteur en Apollon, qui soumettait journellement son fils à la question musicale ordinaire et extraordinaire.

Dès l'âge de trois ans et demi, le petit martyr connut le supplice de la double croche. Son père et son bourreau lui avait fait fabriquer un petit piano de la hauteur d'une chaise, et d'une étendue d'environ quatre octaves. Le jeune Henri (pas celui de Méhul) s'asseyait sur un tabouret, son père en faisait autant, et tous les deux *s'amusaient*, pendant plusieurs heures, à qui remuerait les doigts le mieux et le plus vite sur les touches étroites de l'instrument-joujou. Quand le piano fut trop petit pour l'enfant, on lui en fit fabriquer un plus grand, et le père d'Henri exigea que son fils *s'amusât* d'autant plus que le *joujou* était plus beau, et qu'il rendait plus de son. Quand l'infortuné Henri disait à son père que ça l'ennuyait de s'amuser, celui-ci lui répondait sévèrement : « Eh bien! ennuie-toi à t'amuser, mais amuse-toi, ou tu auras affaire à moi! »

A six ans, l'enfant fut admis à l'honneur de s'amuser sur un piano de *grandeur naturelle*, et son père, qui était bon au fond, mais rude dans la forme, lui fit cadeau d'une paire de bottes à revers jaunes.

« Tu le vois, Henri, lui dit cet excellent père, je te considère comme un homme. Tâche de te montrer digne de mes bontés en usant peu tes bottes et beaucoup le clavier de ton piano. »

A huit ans, le père d'Henri lui donna une nouvelle preuve de sa considération en lui achetant une montre d'argent. Cette montre avait pour objet de marquer les heures de travail du virtuose. (Depuis ses bottes à revers, l'enfant ne s'amusait plus, il travaillait.) Outre les études du jour, Henri Herz faisait des exercices et des gammes, depuis huit heures du soir jusqu'à onze heures ; cela en toute saison. — A onze heures, et c'est ici où je voulais en venir, — une domestique se présentait avec l'appareil dû à l'imagination du grand inquisiteur de la double croche. Cet appareil se composait d'une poulie fixée au plafond, sur laquelle roulait une longue corde dont l'extrémité soutenait une planchette d'environ un demi-mètre de longueur. A chaque extrémité de la planchette étaient attachés deux bouts de ficelle retenant des anneaux. Le petit prodige passait le médium et l'annulaire dans ces anneaux, et la

domestique, comme une familière de la Sainte-Hermandad, mettait l'appareil en mouvement en faisant courir la corde sur la poulie. Par ce moyen, les deux doigts de la main les plus rétifs se trouvaient soulevés, et il fallait, pour les ramener au niveau du clavier, un effort de l'enfant, très-propre, suivant M. Herz père, à favoriser l'indépendance du troisième et du quatrième doigts. En fait d'indépendance, c'était à peu près tout ce que lui accordait ce despote paterne.

Quand la montre d'argent marquait minuit, c'est-à-dire après une heure de cette étrange gymnastique, les travaux de la journée étaient terminés, et chacun allait se coucher. Brisé par la fatigue et mort de sommeil, le martyr s'endormait profondément. Mais à six heures du matin, le père, qui couchait dans la chambre à côté de celle de son fils, frappait au mur en criant :

« Allons, Henri, il est six heures, mon ami, vite au piano. »

Celui qui cultivait ainsi l'art qu'on s'est plu à appeler d'*agrément* se levait en trébuchant de sommeil, trempait son visage dans l'eau froide pour achever de se réveiller et allait se promener... sur le clavier de son piano.

On m'a dit qu'il se trouvait à l'Exposition un autre clavier déliateur que celui dont nous avons parlé. Ce clavier agit par un système opposé à celui de M. Grégoir, c'est-à-dire que ce sont les touches du clavier muet qui se relèvent d'elles-mêmes au moyen d'un mécanisme mu par une manivelle. D'une main on tourne la manivelle comme on joue de la serinette, tandis que l'autre main est posée sur le clavier, qui fait son office. J'ai cherché cet appareil sans pouvoir le découvrir.

Loto musical.

Voici le loto musical, que je connaissais avant qu'il ne figurât à l'Exposition, car je l'avais presque vu naître et maintes fois je l'avais pratiqué. C'est à la fois un charmant joujou et une méthode théorique et pratique des principes de la musique. On appelle toutes les notes, tous les signes de la musique sur des cartons où sont dessinées des portées, comme on appelle les nombres avec les lotos ordinaires. Il s'agit, avec le loto musical, de bien voir, de voir vite, et de poser chaque note et chaque signe à sa place.

Je sais les bons et prompts résultats qu'on obtient chez les tout jeunes enfants par le moyen du loto musical : c'est pourquoi je le recommande vivement aux mères de famille.

Cet utile joujou, objet d'un brevet d'invention, est dû à Mme Pilet-Comettant, de Rennes, dont je louerais bien volontiers le grand talent de pianiste et de professeur, si, avant de s'appeler Mme Pilet-Comettant, elle n'avait emprunté des auteurs de ses jours, — qui sont aussi les miens, — la dernière moitié de son nom, — qui naturellement m'appartient aussi.— Mais il ne convient pas à un frère de vanter les talents de sa sœur, et je ne le ferai jamais... comme vous voyez.

L'échelle tonale synoptique de A. Pauraux.

L'invention de M. Pauraux est une sorte de tableau mobile à l'aide duquel les jeunes élèves apprennent à connaître la constitution de la gamme par intervalles diatoniques, chromatiques et enharmoniques. L'échelle tonale synoptique se compose simplement :

1° D'une échelle de sons musicaux compris dans l'intervalle de deux octaves. Chaque intervalle diatonique est divisé en neuf commas, de manière à démontrer la différence qui existe, par exemple, entre un *fa* dièse et un *sol* bémol. L'élève voit ainsi (ce qu'il ne pourrait point voir sur un clavier ordinaire) que le demi-ton diatonique est formé de quatre petits intervalles nommés commas, et que le demi-ton chromatique comprend cinq de ces mêmes commas.

2° D'un tableau-type de la gamme, percé de bandes à jour qui laissent apercevoir, lorsqu'on le fait agir sur l'échelle, les sons constitutifs de chaque gamme. Un mécanisme très-simple substitue la gamme mineure à la gamme majeure.

Ajoutons que les notes dites *naturelles* sont figurées en blanc dans ce tableau multicolore, les notes diésées en rouge, les notes bémolisées en vert, les doubles dièses prennent une teinte rouge foncé, les doubles bémols apparaissent vert foncé.

Veut-on démontrer, par exemple, la constitution de la gamme d'*ut* majeur : rien de plus facile. On place le tableau de l'échelle de manière à mettre au premier degré l'*ut* naturel, et toutes les notes de cette gamme se déroulent blanches à l'œil. Si c'est la gamme de *sol* qu'on veut obtenir, on fait agir l'échelle afin d'avoir le *sol* pour tonique, et l'élève suit du regard tous les tons diatoniques de la gamme de *sol*, y compris le *fa* dièse, dont la couleur rouge se détache sur le blanc de toutes les autres notes. En continuant de procéder par quintes supé-

rieures, les notes altérées se produisent donnant pour sensible une note rouge si c'est un simple dièse, une note rouge foncé si c'est un double dièse. Par cette heureuse combinaison, toutes les notes sensibles se présentent à l'esprit par la vue.

Si la démonstration des gammes s'effectue, en partant de la gamme d'*ut*, par quintes inférieures, on obtient alors les sons altérés dans l'ordre des bémols. En prenant *fa* pour tonique, l'élève voit surgir le *si* bémol (note verte) pour 4e degré. Désormais chaque nouvelle note verte sera la sous-dominante du ton nouveau où il entrera.

En somme, l'échelle tonale synoptique de M. Pauraux, sans prétendre rivaliser avec le Gammier de M. Frelon, qui se prête à tous les genres de démonstrations, nous paraît une invention utile pour les élèves du premier degré. M. Pauraux, ancien élève de Wilhem et professeur au lycée Napoléon, nous a dit s'être servi avec succès de son échelle, et nous n'avons aucune peine à le croire.

Le cercle de M. Beaudoin et le clavier de M. Bellour.

En imitation du Gammier de M. Frelon, — si souvent imité, — M. Beaudoin a exposé un cercle pour indiquer la nature des intervalles. Ce cercle, qui n'est pas un cercle vicieux, rendra des services à l'enseignement, nous n'en doutons pas.

M. Ferdinand Bellour a aussi construit une sorte de clavier d'intervalles avec solutions de problèmes harmoniques ; mais il ne nous a pas été possible, en l'absence de toute explication, d'en comprendre parfaitement le mécanisme. En conséquence, nous nous abstiendrons de le juger.

CLASSE 89.

MATÉRIEL ET MÉTHODES DE L'ENSEIGNEMENT ÉLÉMENTAIRE MUSICAL.

Comité d'admission des envois.

MM. FLANDIN, conseiller d'État, président,
Émile OLIVIER, député.
BEAUDOIN, inspecteur général de l'instruction primaire.
RAPET, id.
MONNIER, auditeur au Conseil d'État,
DUBIEF, directeur au collége de Sainte-Barbe.
ROBERT, directeur de l'école de Commerce.
MARGUERIN, directeur de l'école Turgot.
MONJEAN, directeur du collége Chaptal.
DUFAU, directeur de l'institution impériale des Sourds-Muets.
LAURENT DE RILLÉ, inspecteur général de l'instruction musicale.
E. L'ÉPINE, maître des requêtes à la Cour des Comptes.
Victor FOUCHER, président.
RODRIGUES, président de la commission de la surveillance du chant de la ville de Paris.
ROSSAT, chef d'institution, à Charleville.
Léon PLÉE, publiciste.
BARBIER, instituteur.
Casimir DELAMARRE, publiciste.
DE MAUGIS, conseiller à la Cour impériale de Paris.
VINÇARD.
GUYOT MONTPAYROUX, secrétaire.
SUDRE, secrétaire-adjoint.

Jury International.

MM. FLANDIN, conseiller d'État, président.
ALTGELT, vice-président.
Léon PLÉE.
MARGUERIN.
LAURENT DE RILLÉ.
SUCHOMLINOFF.
VILLARI.
PRAUFECT.
JOHNSON.
MORRIS.
HECHTEMBERG.
DE BOE, secrétaire.

LISTE DES EXPOSANTS RÉCOMPENSÉS. — CATALOGUE OFFICIEL.

SECTION FRANÇAISE[1].

Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale de la population. — SOCIÉTÉS ORPHÉONIQUES DE FRANCE, REPRÉSENTÉES PAR LE COMITÉ DE PATRONAGE DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE. — *Médaille d'or.*

MÉDAILLES D'ARGENT.

PAPIN, *Paris.* Méthode de musique.
Hippolyte DELAFONTAINE, *Paris.* Méthode de musique vocale.
BATISTE et HEUGEL, *Paris.* Solféges et méthodes.
GALIN-PARIS-CHEVÉ, *Paris.* Méthode élémentaire de musique vocale.

MÉDAILLES DE BRONZE.

LAHAUSSE D'ISSY, *Paris.* Méthode pour l'enseignement du chant collectif.
Léon FÉRET, *Pont-l'Evêque.* Musique et agriculture[2].
PAURAUX, *Paris.* Tableau mécanique pour la composition des gammes.
DESSIRIER, *Paris.* Méthode de musique vocale.
CH. VERVOITTE, *Paris.* Archives des cathédrales, musique religieuse.

MENTIONS HONORABLES.

MOUZIN, *Metz.* Petite grammaire musicale.
RAHN, *Paris.* Méthode d'harmonie et de composition musicale.
HANON, *Boulogne-sur-Mer.* Système nouveau pour accompagner le plaint-chant, méthode de musique.
DANEL, *Lille.* Méthode de chant populaire.
LEBEAU aîné, *Paris.* Éditeur de musique[3].

COOPÉRATEURS.

MÉDAILLE D'ARGENT.

SIOU, collaborateur de l'institution des jeunes aveugles. — Accords de pianos.

1. Nous n'indiquons ici que les récompenses décernées aux exposants français. Plus loin, dans la 4e partie de notre ouvrage, nous ferons connaître, par nationalité, les exposants étrangers qui ont mérité des médailles et des mentions honorables.
2. M. Féret avait exposé des statuts d'association musicale à l'usage des sociétés rurales de secours mutuels entre musiciens, et des paroles pour chœurs. Voilà en quoi ses envois participaient de la musique et de l'agriculture.
3. M. Lebeau aîné a mérité ici cette mention, pour l'extrême bon marché de ses éditions de nature à vulgariser l'art populaire.

MÉDAILLE DE BRONZE.

Delcasso et Gross, chez M. Delagrave, *Paris*. Méthode de chant.

Nota. — Nous croyons devoir ajouter ici à cette liste de récompensés Français de la classe 89, la mention suivante appartenant à la classe 90 (*Bibliothèques et matériel de l'enseignement donné aux adultes dans la famille, l'atelier, la commune ou la corporation*).

Médaille d'argent.—*Institution professionnelle de Notre-Dame-des-Arts*, pour les jeunes filles des artistes et des littérateurs. — Méthodes et travaux d'élèves.

Notre-Dame-des-Arts est une institution religieuse nouvellement fondée à Paris et qui s'offre aux pères de famille, artistes, écrivains ou savants, comme une maison véritablement providentielle. Là, pour le prix d'une pension des plus modiques,— souvent même pour une demi-bourse, — les jeunes filles appartenant aux classes libérales de la société, modestes par la fortune, mais élevées par l'intelligence, reçoivent une instruction générale très-soignée, en même temps qu'on leur apprend un art professionnel dont elles pourront plus tard, s'il est nécessaire, se servir comme moyen d'existence.

N'est-ce pas là une belle et féconde idée? et n'est-il pas bien méritant que des femmes inspirées par la charité la plus délicate et par le plus pur amour de la famille — (elles qui se sont volontairement condamnées à ne point goûter les joies de la maternité) — donnent un si bel exemple des vertus religieuses alliées aux devoirs sociaux? Ah! disons-le franchement, si les religieux avaient toujours aussi bien compris que la digne fondatrice de *Notre-Dame-des-Arts*, et que les saintes femmes qui dirigent cet établissement, l'esprit de l'Évangile, les religieux de tous les Ordres et de tous les pays ne se seraient jamais plaint de la désaffection dont ils ont été parfois l'objet.

Le grand mérite, je pourrais presque dire l'incomparable mérite de *Notre-Dame-des-Arts*, est de comprendre l'époque où nous vivons, de s'associer à ses progrès, de seconder et d'encourager les délicatesses de l'âme épurée par l'instruction; de faire, en un mot, une large part aux travaux de la pensée, tout en restant fidèle à tous les devoirs du chrétien.

Pourtant, qui le croirait, l'institution de Notre-Dame-des-Arts

a été souvent en butte aux critiques les plus aigres du haut clergé et menacée dans son existence. L'éducation y est trop mondaine a-t-on dit, et l'instruction que les jeunes filles y reçoivent trop en harmonie avec les futiles plaisirs de la société. Des femmes qui passent une partie de leur vie à roucouler des vocalises, à jouer du piano, de la harpe et même du violoncelle ! N'est-ce pas choquant dans une maison qui se dit catholique et porte l'habit religieux ! Un instant, Messeigneurs, sainte Cécile jouait du violoncelle, et c'était une Sainte ; je ne vois pas bien ce que la musique a de répréhensible, même lorsqu'elle sert une honorable mère de famille à gagner le pain de ses enfants et le sien propre.

Notre-Dame-des-Arts cherche à concilier le culte des lettres, des sciences et des arts avec les institutions catholiques. La tâche est peut-être au-dessus du possible ; mais peu importe. L'essentiel, c'est que les musiciens, les hommes de lettres, les peintres, les savants, trouvent dans cette maison bénie les facilités d'y faire élever leurs filles, en les dotant d'une profession honorable.

LES PUBLICATIONS MUSICALES

COUP D'ŒIL HISTORIQUE SUR L'IMPRESSION DE LA MUSIQUE CHEZ LES DIFFÉRENTS PEUPLES DU MONDE. — LE COMMERCE DE LA MUSIQUE ET LES PROGRÈS DE L'ART.

Avant de nous transporter de la classe 89, où se trouvaient exposés les appareils et méthodes de source française, à la classe 10, où nous trouverons l'exposition de la facture instrumentale française aussi, avec les produits envoyés par nos éditeurs de musique et dont le jury n'a eu à s'occuper qu'au point de vue de la beauté et de la correction des éditions, il nous a paru utile de jeter un coup d'œil historique sur l'impression de la musique, d'examiner les diverses publications musicales dues aux différents pays civilisés, pour terminer par quelques considérations sur le commerce de musique français et les progrès de l'art.

Dans la publication des œuvres musicales, l'industrie se trouve si intimement liée aux beaux-arts, qu'il paraît difficile, en certains cas, de déterminer leurs limites respectives.

Et d'abord, qu'est-ce que l'industrie ? Ce mot dérive évidemment de

intus, en dedans, et de *struere*, construire. L'industrie est donc l'action des forces physiques et morales appliquées à la production. Cette explication acceptée, on a eu raison de dire d'une manière absolue que toutes les industries se résolvent à prendre une matière quelconque dans son état naturel et à la rendre dans un autre état où elle offre plus de valeur à nos yeux.

Mais s'il est facile de donner une définition satisfaisante de l'industrie, il est presque impossible de définir d'une manière exacte et complète les beaux-arts ; et cela par la raison qu'il est infiniment plus aisé de déterminer la nature des choses appartenant au domaine physique que celle appartenant au domaine moral. Pourtant, dans l'ouvrage de M. Cousin, *du Vrai, du Beau et du Bien*, ce philosophe éclectique,—et le plus galant des philosophes dans ses derniers jours, comme chacun sait, — essaie d'apprécier la différence qui existe entre l'*art* et les *beaux-arts*.

« Les *arts*, dit-il, s'appellent *beaux-arts*, parce que leur seul objet est de reproduire l'émotion désintéressée de la beauté sans égard à l'utilité ni du spectateur ni de l'artiste. Ils s'appellent encore des arts libéraux, parce que ce sont des arts d'hommes libres et non d'esclaves, qui affranchissent l'âme, charment et ennoblissent : de là le sens et l'origine de ces expressions de l'antiquité : *artes liberales, artes ingenuæ* [1]. Il y a des arts sans noblesse dont le but est l'utilité pratique et matérielle, on les nomme des métiers. Tel est celui du poëlier, celui du maçon. L'art véritable peut s'y joindre, y briller même, mais seulement dans les accessoires et dans les détails. L'éloquence, l'histoire, la philosophie, sont assurément de hauts emplois de l'intelligence. Elles ont leur dignité, leur éminence que rien ne surpasse ; mais, à parler rigoureusement, ce ne sont pas des arts. »

Je trouve M. Cousin bien sévère de qualifier indistinctement tous les arts ayant un but d'utilité d'arts sans noblesse. Dans tous les cas, on ne saurait refuser un certain caractère de noblesse aux hommes dévoués aux progrès de la pensée humaine dans les lettres et dans les arts, qui, par leurs intelligents efforts, se sont faits les collaborateurs véritables des écrivains et des artistes. Pour nous en convaincre, jetons un regard en arrière.

1. Ces paroles de M. Cousin se trouvent en désaccord avec ces paroles de Montesquieu : « Les citoyens romains regardaient le commerce et les *arts* comme des occupations d'esclaves, ils ne les exerçaient point. » (*Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence.*)

Tous ceux qui cultivent les lettres et ne sont pas indifférents à l'art de la typographie connaissent les deux Estienne (Robert et Henri) comme les fondateurs véritables de l'imprimerie en France. Robert naquit à Paris en 1503, et en 1532 sortait de son imprimerie l'ouvrage célèbre sous ce titre : *Thesaurus linguæ latinæ*. Ayant embrassé la réforme, il fut persécuté par les catholiques et alla se réfugier à Genève, où il mourut en 1559. Henri rétablit l'imprimerie de son père à Paris en 1557, publia le *Thesaurus linguæ græcæ*, se ruina, fut à son tour persécuté comme protestant, et alla mourir fou à l'hôpital de Lyon en l'an de grâce, comme on dit, 1598.

On voit que les auxiliaires de la pensée, comme les producteurs même de la pensée, ne s'enrichissent pas toujours, et qu'ils peuvent partager les hasards de la vie accidentée des artistes et des écrivains. Mais poursuivons.

Les Elzevir, qui ont fait à Amsterdam et à Leyde, au XVIe et au XVIIe siècle, ce que les Estienne avaient fait à Paris, sont pour le moins aussi connus que ces derniers. Mais combien peu de personnes, même parmi les musiciens, ont appris à connaitre les noms des Petrucci, des Briard, des Granjon, des Le Bé, des Duchemin, qui furent les pionniers de l'impression musicale dans les mêmes années où florissaient les Estienne et les Elzevir ? En est-il beaucoup qui sachent seulement tout ce que cette industrie, si indispensable aux développements de l'art, doit à la noble famille des Billard, lesquels, pendant près de deux siècles, de père en fils, représentèrent tous les progrès de l'impression musicale en France ? Les érudits sont rares, malgré tant de dictionnaires qui vous mâchent la besogne et d'un peu plus l'avaleraient pour vous en épargner la peine. Aussi, je l'avoue, ai-je été tenté de profiter de cette circonstance pour faire un brillant historique de l'impression musicale dans notre pays, historique que j'aurais trouvé tout fait dans ma bibliothèque en consultant notamment un substantiel mémoire de Wekerlin, lu à une des séances de la Société des compositeurs de musique, et publié dans le *Ménestrel*.

Mais Timothée Trimm a gâté le métier de profond savant au jour le jour, et je me contenterai de vous marquer quelques dates afin d'arriver immédiatement à la gravure et à l'impression de la musique telle qu'elle est pratiquée partout à cette heure.

On ne grave guère la musique que depuis deux siècles et demi. Avant cette époque, on ne se servait pour l'impression de la musique que de ca-

ractères mobiles inventés dès le XVIe siècle par Petrucci. Hautin, graveur et imprimeur à Paris, perfectionna ces caractères, et mon aimable et érudit confrère, Amédée Méreaux, vous fera voir, quand vous le voudrez, vingt livres de motets publiés de 1527 à 1536, en notes, losanges et lettres gothiques au moyen de ces mêmes caractères[1]. Avant cette époque, en 1490, l'impression musicale se manifeste par un *Psautier* in-folio imprimé en caractères gothiques mobiles et en fonte. Dans cet ouvrage, les portées musicales ont quatre lignes seulement et sont imprimées en rouge. Le repos des phrases est indiqué par de petites lignes verticales, en rouge aussi, mais tracées à la main. Pendant que Schœffer, l'imprimeur de ce Psautier, imprimait avec des caractères en fonte, des Italiens se servaient, pour l'impression de la musique, de la gravure sur bois d'une seule pièce. Petrucci est-il le premier inventeur des caractères mobiles en fonte pour l'impression de la musique ? L'Hippocrate Schmid dit oui, le Galien Wekerlin dit non. Ce qui est certain, c'est que le graveur Petrucci était un artiste fort habile et qui ne péchait point par excès de modestie. Sans aucun embarras, il s'intitulait lui-même *homme très-ingénieux et inventeur d'un procédé nouveau.* Que d'excellents artistes de nos jours imiteraient l'exemple de Petrucci s'ils osaient ! Quelquefois ils osent.

Dans la galerie des graveurs et typographes, nous voyons figurer avec Petrucci un célèbre joueur de luth du beau nom de Marco da l'Aquila, qui sollicita de la séréuissime république de Venise un privilége pour l'impression de tablatures appliquées au luth. Un peu plus tard, en 1526, les juntes impriment à Venise les messes de Josquin des Prés. A Paris, Pierre Hautin, graveur, fondeur et imprimeur dans la première moitié du XVIe siècle, doit être considéré, d'après M. Wekerlin, comme le créateur de l'impression de la musique en France.

A mesure que les signes de l'écriture musicale se perfectionnent et se modifient, à mesure qu'ils augmentent en nombre, les graveurs et les fondeurs sont bien forcés de trouver de nouvelles inventions. C'est ainsi que Le Bé imagina, vers le milieu de ce même siècle, deux sortes de caractères. Avec les uns tout se trouvait imprimé à la fois, les notes et les lignes de la portée ; avec les autres on imprimait d'abord la portée et les notes venaient ensuite.

1. Avant d'imprimer aucun caractère, lettres ou signes de musique, des images avaient été reproduites par la gravure sur bois. Une de ces gravures, conservée à la bibliothèque royale de Bruxelles, porte la date 1418.

Apparurent les Ballard, véritable dynastie d'imprimeurs de musique, dont le chef Robert obtint de Henri II le monopole de cette industrie avec Adrien Le Roy, son beau-frère. Les voilà imprimant à qui mieux mieux la *musique de la chambre, de la chapelle et des menus plaisirs du roy*. Charles IX, cet excellent monarque à qui l'on doit la Saint-Barthélemy en collaboration avec sa petite maman, la céleste Catherine, maintint Robert Ballard et Adrien Leroy dans leurs priviléges.

Les Ballard survivent aux rois qui les protégent. Sous le galantin Louis XV, surnommé le Bien-Aimé par toutes les petites dames de la cour, on voit encore des Ballard maîtres absolus du terrain de l'impression musicale.

En Allemagne, un nom devenu célèbre a surgi : c'est Breitkopf, de Leipzig, qui, par son imprimerie, a répandu les œuvres musicales, que jusqu'à lui on n'avait guère multipliées autrement qu'en les copiant à la main. Breitkopf avait beaucoup perfectionné ce genre d'impression ; de nouveaux progrès furent réalisés par la suite en France, et on les doit à M. Duverger d'abord, à M. Tanteinstein ensuite.

Aujourd'hui plusieurs moyens de reproduire la musique à l'usage du commerce sont employés en Europe. Les principaux sont : 1° par la gravure sur planches d'étain ou de zinc, ce qui constitue l'impression en taille-douce ; 2° par ces mêmes planches reportées sur pierres lithographiques ; 3° par ces mêmes planches converties en cliché ; 4° par les systèmes de typographie dits systèmes Duverger et Tantenstein.

La gravure sur planche d'étain, servant à l'impression directement, est de tous les moyens de reproduction le plus généralement employé, bien que depuis quelques années tous les ouvrages un peu importants aient été reportés sur pierre lithographique.

Le procédé du report consiste à tirer une épreuve de la planche gravée au moyen d'une encre particulière, et à décalquer ensuite cette épreuve sur une pierre lithographique. Les avantages du report sont : 1° une impression généralement plus belle, plus nette, ne noircissant pas au toucher et ne jaunissant jamais ; 2° une économie dans le tirage, la pierre lithographique donnant quatre pages dans le temps qu'on n'en obtient qu'une seule avec les plaques d'étain [1] ; 3° la conservation

1. Les éditeurs ont même introduit en France depuis peu l'usage des presses lithographiques à vapeur, au moyen desquelles on peut tirer jusqu'à seize pages de musique à la fois.

de la planche. Les inconvénients (car les meilleures choses présentent des inconvénients) sont : 1° la nécessité de tirer à la fois un certain nombre d'exemplaires au-dessous duquel il y aurait perte réelle à user du report; 2° la difficulté de conserver les pierres lithographiques, très-embarrassantes par leur poids et leur volume ; 3° enfin le coût de la location des pierres.

C'est, si je ne me trompe, à M. Gillot qu'on est redevable du procédé qui consiste à obtenir directement sans l'intervention du graveur la mise en relief du dessin d'un artiste, et par suite de faire des clichés au moyen de planches de musique gravées pour être imprimées en taille-douce. M. Gillot appela son procédé *gravure paniconographique*, et depuis l'exposition de 1855, qui encouragea ses débuts en lui accordant une médaille de seconde classe, jusqu'à l'Exposition universelle de 1867, qui ne lui accorda rien du tout, il n'a cessé d'améliorer son système, entré triomphalement aujourd'hui dans le domaine de la pratique. En dix ans cet habile industriel a fourni à l'imprimerie française près de cent mille clichés, et il en expédie en Angleterre, en Allemagne et en Espagne. A peine les brevets de M. Gillot furent-ils connus, qu'on vit surgir une foule de prétendus inventeurs du même système, et que la contre-façon, — cette lèpre de l'industrie, — se produisit avec son audace habituelle. Il est possible, après tout, que l'idée de M. Gillot ait germé dans plusieurs cerveaux à la fois ; ce qui est certain et hors de doute, c'est que la paniconographie a rendu déjà de grands services, et qu'elle est appelée à en rendre de plus grands encore, surtout en ce qui concerne la reproduction des dessins à la plume et l'impression de la musique.

Le procédé et la méthode de M. Gillot sont en principe d'une grande simplicité : il s'agit de préserver par un corps gras toutes les parties gravées, et de faire ronger par un acide tout le reste de la planche, de manière que les parties creusées d'abord deviennent les parties saillantes, les reliefs. Mais cette opération est délicate et demande pour les dessins d'art des soins minutieux et nombreux. Ce n'est pas tout d'obtenir des reliefs suffisants pour l'impression typographique, il faut ménager les morsures, arrêter chacune d'elles à des degrés différents indiqués par les teintes du dessin, et mettre à l'abri des attaques de l'acide les parties suffisamment préparées après chaque mordançage. L'opération est beaucoup plus simple lorsqu'il s'agit de planches de musique gravées dont on se sert pour faire des clichés. La planche gravée ne souffre en rien de cette opération, et le cliché est obtenu en

quelques heures. Par le moyen du cliché, on peut tirer typographiquement des centaines de mille exemplaires au prix de l'impression en caractères mobiles, c'est-à-dire à un prix relativement insignifiant. Ce qui est coûteux dans ce mode d'impression, c'est le prix des clichés, qu'il faut ajouter au prix des planches gravées. Tout calculé, chaque cliché de la grandeur d'une page, grand format de musique, revient à 12 francs. Ce n'est rien, si l'ouvrage est tiré à un grand nombre d'exemplaires; c'est ruineux, si le tirage est simplement modéré. Cependant l'éditeur Lemoine n'a pas hésité à se servir de ce mode d'impression pour certains des ouvrages de son fond, notamment pour les études de Bertini, et les éditions qui en résultent sont les plus nettes, les plus belles qui se puissent voir.

Quels que soient les avantages de la paniconographie pour les éditions tirées à grand nombre, elle ne saurait se substituer à l'impression par les caractères mobiles. En effet, pour tous les ouvrages où le texte tient une place importante à côté de la musique, tel que méthodes, solféges, traités d'harmonie, etc., l'impression au moyen des caractères mobiles présente d'incontestables avantages.

Le texte se grave mal et très-chèrement sur les planches d'étain, tandis que les signes de la notation musicale s'impriment admirablement sur toutes les espèces de papier en caractères mobiles.

Toutefois il y aurait ici encore perte pour les éditeurs à se servir de semblables procédés s'ils n'étaient assurés de l'écoulement d'un certain tirage plus considérable que la moyenne des tirages habituels. C'est là certainement la raison qui détermine souvent les éditeurs de musique à rejeter le système Duverger ou Tanteinstein pour la gravure et l'impression dite de report, malgré l'inconvénient de graver du texte.

En Angleterre, le seul pays du monde où, en dehors des ouvrages classiques, le succès prévu de certaines compositions de musique proprement dite et d'ouvrages didactiques permet un premier tirage de 20,000, 30,000 et jusqu'à 50,000 exemplaires, on se sert plus souvent que partout ailleurs de l'imprimerie à caractères mobiles et même de la lithographie.

En Allemagne, dans ces derniers temps, on a fait des éditions populaires en caractères mobiles de certains classiques consacrés universellement, par conséquent dont le débit est assuré, à des prix étonnants de bon marché. Au reste, il est loisible à tout le monde, en France, d'acheter pour *dix centimes* un traité complet, théorique et pratique de

musique vocale, avec un vocabulaire de termes de la musique et des considérations sur l'art d'écrire la musique, par M. Fétis. (Édition Riou. — *Les bons livres.*)

Un coup d'œil comparatif sur l'état de l'impression de la musique dans les différents pays du monde fera mieux ressortir l'importance de notre commerce de musique français en nous permettant de lui assigner son rang qui est incontestablement le premier.

L'Angleterre, notamment Londres, se distingue par de belles éditions complètes de quelques auteurs allemands, devenus anglais par l'admiration générale qu'ils ont depuis longtemps inspirée. Rien de plus remarquable que certaines collections des ouvrages de Hændel, et j'ai vu des éditions microscopiques des quatuors de Mozart en partition, d'un goût charmant et d'une impression irréprochable. Mais, à part les grandes publications de quelques maîtres privilégiés, à part certaines collections diamant, l'Angleterre produit chaque année un nombre considérable d'ouvrages de piano et de chant destinés à l'exportation coloniale, mal gravés, incorrects et imprimés sur de vilain papier. L'art n'a rien à voir dans cette fabrication toute commerciale.

Certaines maisons anglaises gravent, impriment et débitent chez elles la musique contenue dans de vastes magasins. Les divers ateliers de ces maisons sont très-grandioses et donnent la plus haute idée du génie commercial, sinon musical, du peuple britannique. Néanmoins la musique publiée en Angleterre est cotée à un prix généralement beaucoup plus élevé que la musique dans notre pays.

Le commerce de musique en Italie consiste presque exclusivement en musique de chant avec paroles italiennes imprimées dans le format dit à *l'italienne*, c'est-à-dire plus large que haut. Elle est généralement assez mal gravée, médiocrement imprimée et trop souvent chargée de fautes ; le papier en est roux et manque de solidité. L'usage s'est conservé en Italie d'imprimer les morceaux de chant détachés, avec les clés d'*ut*, de ténor et de soprano. Beaucoup d'amateurs lisent difficilement ou ne savent pas lire du tout ces clés, et ils sont alors obligés d'avoir recours à un copiste qui transpose cette musique en clé de *sol*. Néanmoins on vend beaucoup de musique italienne un peu partout à l'étranger, et un seul éditeur, Ricordi, de Milan, possède environ 300,000 planches gravées.

On grave peu de musique en Espagne; pourtant nous avons vu au

Champ-de-Mars quelques belles éditions espagnoles, notamment la méthode d'orgue du maître de chapelle de la cour de Madrid, M. Paolo Hernandez, éditée par son neveu, M. Bonifacio Eslava. L'Espagne a fait de louables efforts pour ne pas rester en arrière du progrès accompli dans les différents autres États européens, et nous aurons l'occasion d'examiner, quand le moment sera venu, divers ouvrages élémentaires sur la musique et quelques instruments appartenant à cette nation, qui méritent des éloges.

La musique instrumentale règne en Allemagne comme la musique vocale en Italie. C'est assez dire que le commerce de musique allemand consiste presqu'en entier dans la vente de morceaux pour les divers instruments, notamment le piano.

On a affirmé, mais je n'en suis pas bien sûr, que les Allemands nous sont supérieurs pour l'édition courante des morceaux de piano. Quoi qu'il en soit, nous les valons bien, et j'oserai dire même (si nous exceptons l'édition des œuvres de Bach, le chef-d'œuvre sous tous les rapports de la maison Breitkopf et Hærtel) que nous les dépassons quand il s'agit d'éditions d'œuvres sérieuses de longue haleine. Le goût, l'intelligence et le respect pour l'art, qui sont l'apanage de notre industrie artistique, en général, se produisent ici comme partout ailleurs, et nous sommes heureux de l'occasion qui nous est offerte de rendre au commerce de musique français la justice qu'on lui doit.

La France, pendant bien des années, a été le seul pays où les éditeurs, prenant en considération l'intérêt de l'art et des compositeurs, aient publié les œuvres lyriques et symphoniques telles qu'elles avaient été écrites par leurs auteurs, c'est-à-dire en grande partition.

Qui le croirait? pas un seul des opéras de Rossini n'existe publié en partition d'orchestre en Italie, et l'Allemagne n'a gravé dans son intégrité que depuis très-peu d'années le chef-d'œuvre de Weber, l'immortel *Freyschütz*.

C'est en vain que vous chercheriez dans tout le commerce de musique allemand les partitions complètes d'*Oberon* et d'*Euryanthe*[1].

De Gluck, non plus, on n'aurait pu trouver jusque dans ces derniers temps aucune grande partition en Allemagne. C'est incroyable, mais cela est ainsi.

Les seuls opéras de ce très-illustre maître, publiés primitivement dans leur intégrité, l'ont été en France.

Beethoven lui-même n'a pas trouvé grâce devant les éditeurs alle-

1. *Preciosa* n'a paru en grande partition en Allemagne, qu'en août 1851.

mands, et c'est un éditeur de Paris, Richault, qui le premier a gravé de ce puissant génie les cinq concertos pour piano en grande partition, son concerto de violon, son concerto pour piano et violoncelle, et sa fantaisie avec chœur et orchestre.

Quand un Allemand, en Allemagne, voulait lire, il y a peu d'années encore, l'un ou l'autre de ces ouvrages, il le faisait venir de Paris.

Les symphonies de Beethoven n'ont été que très-tard gravées en partition en Allemagne. On les a jouées pendant vingt ans avant qu'un éditeur se décidât, dans la musicale Germanie, à les publier en grande partition.

Une seule de ces symphonies avait trouvé grâce devant la spéculation allemande, c'est la *Symphonie avec chœurs*. Mais pourquoi? Parce qu'elle était d'une exécution si difficile, qu'il fallait pour la conduire plus qu'un violon conducteur, il fallait la partition tout entière.

Cet hommage rendu à cette œuvre colossale du colosse de la symphonie n'a donc été qu'un hommage forcé [1].

C'est aussi notre compatriote Richault qui, le premier dans toute l'Europe, a gravé en partition les vingt et un concertos composés par Mozart.

Et puisque le nom de Mozart s'est trouvé sous notre plume, disons aussi que c'est d'abord en France que les symphonies de cet illustre compositeur ont vu le jour en parties détachées chez l'éditeur Siéber.

Rien n'avait été gravé des œuvres de Sébastien Bach à grand orchestre, en Allemagne, quand ce grand compositeur faisait déjà la gloire musicale de sa patrie. Il a fallu qu'une société d'amateurs se formât, patronnée par les souverains d'Allemagne, pour que ce génie fût imprimé. Depuis que cette utile société existe (environ douze ans), elle a fait paraître quatorze beaux volumes de Sébastien Bach.

Cette même société publie aussi les œuvres de Hændel, — publiées depuis longtemps en Angleterre, — mais qui n'avaient jamais paru à grand orchestre en Allemagne. Ces collections, très-belles et d'un si haut intérêt artistique, portent l'adresse de la maison Breitkopf et Hærtel, à Leipzig, et lui ont valu une première nomination à l'Exposition internationale du Champ-de-Mars.

A une époque où il était encore de mode en Allemagne d'accuser les Français de ne rien comprendre à la belle musique, et d'être créés et

1. L'immortel symphoniste n'a pas eu à se féliciter de ses éditeurs en Allemagne. Dès 1802 il avait été contraint de protester publiquement contre les *arrangements* et les *contrefaçons* de ses œuvres sans sa participation et à son détriment. (Voir *Louis Van Beethoven*, *sa vie et ses œuvres*, par Mme Audley, et deux *avertissements* publiés par la *Gazette Musicale universelle* de Leipzig, novembre 1802 et novembre 1803.)

mis au monde pour chanter faux des airs de vaudeville dans les guinguettes, deux éditeurs français, Sieber et Deslauriers, avaient gravé en parties détachées une foule de grands ouvrages, parmi lesquels nous citerons les suivants :

Haydn.—63 symphonies d'orchestre [1].

Boccherini.—15 symphonies d'orchestre.

Gyrowetz (l'émule de Haydn).—30 symphonies d'orchestre.

Pleyel.— 30 symphonies d'orchestre et 13 symphonies concertantes pour divers instruments et orchestre.

Wranitzky.—24 symphonies d'orchestre.

Wiedrkehr. — 14 symphonies concertantes pour divers instruments à vent.

Cambini. — 29 symphonies concertantes pour divers instruments à cordes et à vent.

Davaux. — 11 symphonies concertantes pour divers instruments à cordes.

Devienne. — 9 symphonies concertantes pour divers instruments à cordes.

Méhul. — 2 symphonies d'orchestre, parues en partition et en parties détachées.

Jamais, en Allemagne, aucun éditeur n'a publié les parties détachées d'aucun opéra.

En France, depuis Philidor, qui, le premier, a eu les honneurs de voir ses œuvres lyriques imprimées à la fois en grande partition et en parties détachées, nous avons, gravés sous ces deux formes, tous les opéras français de quelque valeur, et beaucoup d'œuvres de compositeurs étrangers.

On peut se procurer chez les éditeurs de Paris, et à des prix qui n'ont rien d'exagéré, les opéras, en grande partition et en parties détachées, de Gluck, de Philidor, de Monsigny, de Méhul, de Boïeldieu, de Grétry, de Nicolo, de Dalayrac, de Lemoine, de Cherubini, de Lesueur, de Gossec, d'Auber, d'Ambroise Thomas, d'Adam, d'Halévy, de Clapisson, de Gounod, de Berlioz, et tous les opéras joués en France des auteurs étrangers, tels que Cherubini, Meyerbeer, Rossini, Bellini, Donizetti, Carafa, etc.

1. En 1810, Leduc publia à Paris, et le premier en Europe, une collection de vingt-six symphonies d'Haydn en partition d'orchestre, grand format. Aujourd'hui encore il n'y a pas vingt symphonies gravées en partition de ce père de la symphonie, dans toute l'Allemagne.

Voilà, certes, des titres sérieux en faveur de notre commerce de musique, qui, s'il n'est pas parfait,—nous aurons occasion, plus loin, d'en signaler les défauts,—est du moins le plus conforme aux intérêts de l'art et à la bonne direction des études musicales.

Au reste, le respect des éditeurs français pour les compositeurs se manifeste en toute circonstance. Voici un fait entre mille que je pourrais citer.

Meyerbeer meurt laissant en manuscrit *l'Africaine*. M. Fétis, le savant directeur du Conservatoire de Bruxelles, est chargé de donner ses soins à cet ouvrage qu'on allait monter à l'Opéra. La scène a des exigences impérieuses, et il se voit forcé de pratiquer dans cette plantureuse partition des coupures importantes. Les retranchements demandés furent faits, mais ils ne devaient pas être perdus pour l'art. MM. Brandus et Dufour les recueillirent pieusement et les imprimèrent à part. Ainsi se trouva rétablie, dans son intégrité, l'œuvre du maître, dont la perte est irréparable.

Nous venons de voir par des faits la place hors ligne occupée par la France, en ce qui concerne l'édition de la musique. Examinons rapidement son commerce de musique, qui tient à l'édition, mais qui peut en être séparé.

Tout d'abord envisageons à grands traits les progrès de l'art musical dans notre pays.

La musique est de tous les beaux-arts celui qui, depuis deux tiers de siècle environ, a pris le plus de développement.

C'est aussi celui dont les progrès ont été le plus rapides partout, dans l'ancien comme dans le nouveau monde.

La musique instrumentale surtout est, pour ainsi dire, une invention de ces dernières années. Avant Haydn, la symphonie à proprement parler n'existait pas. C'est lui qui a créé cette forme admirable que Mozart devait imiter, et qu'après Mozart, Beethoven a portée à sa plus haute puissance par l'originalité et la hardiesse de la mélodie, la savante contexture de l'harmonie, l'étonnant coloris de l'instrumentation, la variété et la force de l'expression, la richesse des développements, la grandeur de la pensée, le sentiment de l'idéal, la sévérité de la forme, la philosophie du but.

Depuis Beethoven, de remarquables talents ont surgi. Berlioz est apparu, génie quelquefois inquiet, quelquefois sublime, ardent toujours

jamais banal, et brillant de la triple auréole du compositeur, du poëte et du critique.

Après Berlioz, cette triple intelligence, quelques imitateurs entrent en lice. Ils jouent dans le spectacle de la production artistique le rôle des *utilités*, quoiqu'à vrai dire je ne trouve rien de moins utile que les imitateurs dans les arts.

Mendelssohn marque une des phases les plus poétiques et les plus séduisantes de l'art. C'était aussi, comme Berlioz, un poëte et un critique.

Puis vient Schumann, qui fut incontestablement un grand compositeur, mais dont l'esprit, incertain, vaporeux, victime des habitudes de son corps, eut le tort de se noyer souvent, de se noyer voluptueusement dans le houblon de la bière bavaroise, comme le duc de Clarence dans son tonneau de Malvoisie.

Enfin, apparaît le compositeur Soleil, dont nous ne nierons certes pas quelques rayons lumineux, mais dont les taches, hélas! sont aussi étendues que profondes. C'est un chercheur, dit-on. Schumann aussi était un chercheur.

De ces laborieux pionniers d'un monde nouveau, l'un est mort en route, l'autre cherche, cherche, cherche encore et voyage dans l'océan de l'idéal. Bon voyage au navigateur! Jusqu'ici, il n'a guère trouvé que quelques îlots harmoniques, il est vrai, d'une grande beauté. Qu'il va lentement, le navire *fantôme* qui porte Wagner!... Et qu'il est loin encore, le continent rêvé de la mélodie infinie!... Ce continent même existe-t-il ailleurs que dans le cerveau du compositeur que j'admire à la fois et que je redoute?... C'est ce que nous verrons un jour, si Dieu nous prête vie et que nous ne devenions pas sourd.

Quoi qu'il en soit, jamais l'art charmant et éminemment civilisateur des sons n'a eu autant de prêtres voués à son culte que depuis une vingtaine d'années. Les concerts, rares au commencement de ce siècle, sont devenus partout le noble délassement de toutes les classes de la société, et le peuple français a pour le représenter musicalement deux cent mille orphéonistes, chanteurs ou instrumentistes. Il n'est presque plus permis d'ignorer les éléments de la musique, rendue obligatoire dans nos écoles, en attendant que l'enseignement le devienne aussi.

Le croirait-on? pourtant malgré la vulgarisation de cet art, le commerce de musique est resté partout, en France comme à l'étranger, un commerce mal assis et, pour ainsi dire, tout de fantaisie. Je ne suis

point éditeur de musique, je ne l'ai jamais été, et je ne puis me dispenser, en parlant du commerce de musique, de me rappeler cette sentence si judicieuse de J.-J. Rousseau, relativement à l'objection que lui avait faite Rameau sur son système de notation en chiffres : *Chacun ne devrait juger que de son métier.*

Je puis donc me tromper. Si je me trompe, qu'on me le dise.

Mais jusqu'à preuve du contraire, il me semblera évident que le commerce de musique se développerait en raison directe des musiciens qui surgissent partout, s'il était mieux réglé, si le prix de vente était plus en rapport avec le prix de revient.

Pourquoi n'en serait-il pas de la librairie musicale comme de la librairie littéraire et même scientifique, qui, en abaissant le prix des livres, les a mis à la portée des fortunes les plus modestes?

Pourquoi les œuvres qui sont plus particulièrement destinées à nourrir le cœur seraient-elles rendues plus difficilement accessibles aux masses que celles qui n'ont généralement pour but que de récréer l'esprit? Je sais qu'on a moins l'habitude d'avoir une bibliothèque musicale qu'une bibliothèque littéraire; mais cette habitude ne naîtrait-elle pas tout naturellement, si la musique était livrée au public à meilleur compte?

Depuis quelques années, en province surtout, les artistes, aussi bien que les simples amateurs, ont pris l'usage de louer la musique courante dont ils ont besoin, et de n'acheter absolument que la musique qu'on ne veut pas leur louer et dont ils ne peuvent se passer; mais cet usage, si funeste aux véritables intérêts des producteurs et des consommateurs, n'est-il pas né précisément de la cherté de la musique? On louait beaucoup de livres en France avant la révolution en librairie, qui a baissé tout d'un coup les livres de 7 fr. 50 c. à 2 fr. et même à 1 fr. Qu'est-il arrivé? Qu'on n'a plus loué de livres, qu'on les a achetés. Les cabinets de lecture se sont fermés, il est vrai, mais de nouvelles librairies se sont ouvertes, et tous les intéressés ont gagné à ce changement radical.

La question peut se résumer ainsi :

D'un côté le public attend que les éditeurs cotent la musique à des prix plus réguliers pour acheter toute celle dont il peut avoir besoin; d'un autre côté les éditeurs attendent pour baisser leur prix de vente que les consommateurs se montrent en plus grand nombre. Public et éditeurs pourraient ainsi attendre longtemps, et il appartient aux édi-

teurs de détruire ce cercle vicieux, en prenant l'initiative d'une réforme commandée aujourd'hui par des besoins étendus et sérieux.

L'abaissement du prix de la musique dans des proportions raisonnables, c'est-à-dire calculées sur le prix de revient en vue d'une vente plus étendue qu'elle ne l'a été jusqu'à ce jour avec le tarif actuel, servirait à la fois l'art, les musiciens et les marchands de musique. Ce commerce prendrait alors le caractère normal, régulier, sérieux qui lui a manqué, et provoquerait un bienfait incalculable, le goût des bibliothèques musicales particulières, tout en rendant inutile la location nuisible à la bonne éducation de l'art et aux intérêts de la spéculation.

En effet, les marchands de musique, en province surtout, ne mettent guère en location que deux espèces de musique instrumentale : la musique tombée dans le domaine public, et la musique de pacotille qu'on tire à cinquante exemplaires.

La bonne musique moderne, on cherche à la vendre, on ne la loue guère.

Or, comme la presque totalité des amateurs et des élèves loue la musique et ne l'achète pas, il en résulte que la mauvaise musique seule se répand, et que fatalement, sauf de rares exceptions, ce sont les bonnes compositions sur lesquelles on a le droit de compter et qu'il serait utile de vulgariser, qui restent méconnues dans les rayons de l'éditeur.

La location de la musique, sur les bases où elle est faite, me paraît déplorable sous tous les rapports : c'est le ver rongeur du commerce de musique.

Les amateurs, en louant la musique et en ne l'achetant pas, font, à la vérité, une économie d'argent, mais ils pervertissent trop souvent leur goût par la lecture de productions indignes qui disparaîtraient avec la cause qui les a fait naître.

On édite sciemment de la mauvaise musique pour la location, comme on éditait jadis de mauvais romans pour les cabinets de lecture : cette musique, sans idée, sans orthographe, d'une vulgarité repoussante, a conquis dans presque tous nos départements le domaine de l'enseignement.

Certains éditeurs, qui la tiennent gratis des auteurs, — qui sont même quelquefois payés par ceux-ci pour l'accepter, — la vendent à tout prix aux marchands, expressément pour la louer. Il s'en débite à la livre.

Peu de personnes lisent suffisamment bien la musique pour l'apprécier au premier coup d'œil, sans l'entendre chanter ni jouer. Le commerce de musique est donc un commerce de confiance.

Je voudrais qu'il pût justifier toujours cette confiance, et qu'il ne fût pas plus permis d'empoisonner systématiquement notre goût public au moyen de drogues musicales, qu'il n'est permis d'empoisonner notre corps au moyen de drogues pharmaceutiques. Peut-être, après cela, suis-je trop exigeant.

Ah! certes, ce n'est pas avec ce genre de musique et le régime intellectuel que suivent la plupart des personnes qui se destinent à la carrière artistique, qu'on peut espérer voir surgir de véritables maîtres de l'art. Il faut plus d'efforts et une direction plus intelligente des facultés de l'esprit pour mériter ce beau titre de maître, devenu banal tant il est prodigué.

Dans un livre tout à fait perdu pour le commerce, introuvable même à la Bibliothèque impériale, et qui a pour titre *Archives de la Théologie catholique*, j'ai lu les lignes suivantes que je livre à tous, puisque l'occasion se présente, et pour que chacun en fasse son profit :

« Le vrai beau, le seul digne de la contemplation de l'âme, c'est le beau intelligible, celui qui représente clairement à l'esprit une vérité. Par conséquent, un artiste ne doit pas seulement posséder des organes parfaitement proportionnés, mais encore une imagination riche et de l'entendement; il doit saisir avec une certaine promptitude les proportions qui se trouvent entre les conceptions de l'esprit et les images sensibles. Et pour qu'il saisisse parfaitement les relations qui existent entre ces deux ordres de faits, il faut qu'il ait des notions exactes sur les idées, sur les jugements, sur la nature des produits de l'imagination ; il lui faut souvent la faculté d'abstraire les qualités des objets sensibles, afin de les appliquer aux choses intelligibles. Ainsi cette simple métaphore : *rectitude de la volonté*, suppose que l'on connaît ce que c'est que la direction constante d'un mobile vers un but, que cette direction est la ligne droite, et que la volonté n'est droite qu'autant qu'elle est constamment dirigée vers la fin dernière. Cstte aptitude à saisir les relations entre le monde matériel et le monde intelligible, est, chez le philosophe, le fruit de la réflexion, de l'analyse, de l'étude; mais dans l'artiste il faut qu'elle opère, pour ainsi dire, sans travail et spontanément. Or, pour que l'artiste puisse s'approprier par voie d'abstraction ces images et les qualités qu'il aperçoit dans le monde extérieur,

il lui faut faire une étude complète de la nature physique et morale. »

Entendez-vous, jeunes compositeurs, *une étude complète de la nature physique et morale.* Je reprends la citation :

« L'histoire lui fournira des exemples, la mythologie des symboles et des allusions, la nature des emblèmes, la plante, une espèce de sympathie qui imitera la sensation, l'animal un commencement d'intelligence; le minéral soumis aux lois de l'abstraction lui rappellera l'affection qui unit les êtres entre eux, la force électrique surtout, se révélera à ses yeux étonnés comme le véhicule de la vie, le principe universel du mouvement et de la lumière. En somme, toutes les créations marquées du sceau de la sagesse divine lui présenteront des relations, des proportions; il les verra les unes dans les autres comme autant de miroirs. Ainsi une vraie et complète nature d'artiste est celle qui saisit les proportions et les rapports entre le monde sensible et le monde intelligible, et qui voit dans l'un et l'autre une image de la souveraine perfection. »

Qu'on me pardonne, à propos du commerce de musique, cette longue citation sur l'éducation propre à former de véritables artistes; mais j'avais parlé d'empoisonnement du goût public, il fallait signaler l'antidote.

Au reste, et pour être juste, il convient de mentionner quelques tentatives faites à Paris, en imitation de l'Allemagne, dans le but de livrer à des prix modiques, quoique suffisamment rémunérateurs, les œuvres des classiques du piano et quelques partitions d'opéra. M. Lemoine a eu l'honneur d'inaugurer chez nous ce nouveau système de vente, au moins pour une partie de la musique de son fonds d'éditeur. Encore quelques tentatives heureuses, et le commerce de musique, solidement basé sur de larges calculs, sera entièrement transformé, et on ne louera pas plus un morceau de musique pour le copier afin d'économiser le prix d'achat, qu'on n'emprunte un livre pour le transcrire à la main. Mais que les éditeurs français se hâtent, s'ils ne veulent voir les amateurs de musique s'approvisionner d'éditions allemandes pour le restant de leurs jours. L'Algérie n'a jamais été plus envahie de sauterelles que la France ne l'est en ce moment de partitions allemandes, très-convenablement gravées, du reste, supérieurement imprimées sur beau papier et à un prix si réduit qu'il eût paru impossible il n'y a pas dix ans.

Et maintenant, arrêtons-nous quelques instants dans cette classe 10, afin d'examiner la bibliothèque de chacun de nos éditeurs français de musique.

LES BIBLIOTHÈQUES FRANÇAISES DE LA CLASSE 10.

Il faut rendre un hommage tout particulier à la collection des opéras publiés en grande partition d'orchestre par la maison Brandus et Dufour. Depuis quelque temps, certains éditeurs ont adopté relativement à l'édition des grandes partitions d'opéra, un système plus favorable à leurs intérêts qu'à celui de l'art et des artistes. Ce système consiste à faire graver la partition d'orchestre pour la livrer exclusivement aux directeurs de théâtre moyennant un prix convenu et à ne jamais la mettre en vente. Cela équivaut, de la part de l'éditeur, à la délivrance d'un privilége. En effet, on ne saurait monter un opéra sans en avoir la partition d'orchestre, et par ce moyen l'éditeur se constitue le dispensateur de l'œuvre du compositeur auprès de tous les directeurs de théâtre, Français et étrangers. Il est des directeurs qui ont payé jusqu'à dix mille francs la location d'une partition d'opéra. Ils s'engagent, en en prenant livraison, à ne la communiquer à aucun autre directeur et à ne s'en servir que pour l'usage exclusif de leur troupe.

De ces arrangements il résulte deux choses : la première, c'est que les ouvrages modernes sont dérobés à la critique et à l'étude des jeunes compositeurs, qui ne peuvent plus les consulter ; la seconde c'est que, pour se soustraire à un marché onéreux, quelques directeurs de théâtres, à l'étranger, ont fait orchestrer au rabais, par des musiciens sans nom et sans talent, des opéras dont le principal mérite, souvent, consistait dans l'orchestration. Exemple : *Roméo et Juliette*, de M. Gounod, qui a été réorchestré à New-York par un ménétrier et offert dans cet état au public de la grande cité *impériale*.

Sans aucun doute, le compositeur est maître absolu de son œuvre, et il peut faire avec un éditeur tous les traités possibles et même se refuser à ce que l'on grave la grande partition. Mais, au seul point de vue de l'intérêt de l'art et des artistes dont l'étude des partitions d'orchestre est la plus fructueuse des leçons, cette mesure est infiniment regrettable. Comment comprendre, aimer et admirer Meyerbeer, par exemple, si on n'étudie pas son orchestre, ce trésor incomparable de toutes les richesses de l'instrumentation ? Meyerbeer sans orchestre, ce n'est plus Meyerbeer. Fort heureusement, aucune main jalouse n'est venue nous dérober ces mines d'inspiration, de goût et d'expérience, et toutes les œuvres du maître en grande partition figuraient dans la bibliothèque vraiment

musicale de MM. Brandus et Dufour, comme elles figurent dans leur catalogue.

Les œuvres de Meyerbeer étant la partie la plus considérable de cette exposition, on voudra bien nous permettre d'insister sur ce point en disant rapidement ce que nous pensons de l'homme et de ses productions.

Nous croyons fermement que Meyerbeer restera dans la postérité comme une des plus puissantes individualités de notre époque. Doué d'un esprit critique exquis, d'une volonté que rien ne pouvait affaiblir, et du double sentiment dramatique et scénique développé jusqu'à ses dernières limites, il a pu souvent, grâce à cet ensemble de qualités rares, jointes à une connaissance complète de toutes les ressources de l'art, suppléer à ce qui lui a manqué peut-être de spontanéité dans l'invention purement mélodique, sans paraître jamais être dépourvu de ce don céleste qui est à la musique ce que l'âme est à la vie, c'est-à-dire la vie même et l'immortalité.

Transcendant, incomparable même par certains côtés de son caractère musical essentiellement magistral, il était lent et laborieux dans ses grandes productions, à l'inverse de Mozart, de Rossini et même de Beethoven, dont presque tous les ouvrages ont été de véritables improvisations. Et il n'en pouvait être autrement, car on ne comprendrait pas plus l'éclosion spontanée des grandes pages de Meyerbeer, où tout est combiné pour l'effet, que le plan tracé d'un seul jet d'une cathédrale de Cologne ou d'un Saint-Pierre de Rome. Impuissant à créer spontanément ce qu'il sentait devoir être le beau et le complet dans le beau, il attisait sa muse, pour ainsi dire, et l'échauffait par la science, qui lui dictait des combinaisons propres à augmenter l'expression mélodique. C'est ainsi qu'avec l'inébranlable volonté du but, il fut un mois entier à trouver, dans leurs saisissantes et dramatiques gradations, les accents passionnés et ravissants de l'air de *Grâce*, de *Robert-le-Diable*. Comme Archimède tourmenté de la solution d'un problème, le musicien aurait pu à son tour crier à la foule ébahie : *Euréka!* En effet, après cette longue gestation de l'inspiration lente, mais robuste et vivace, il venait de trouver le secret des progressions dramatiques qui, nées avec *Robert*, développés extraordinairement dans la *Bénédiction des poignards* des *Huguenots*, atteignirent, dans le *Prophète*, et dans certaines pages de l'*Africaine*, toute l'exaltation de leur puissance. Ce grand art des progressions, dont l'ouverture de *Struensée* offre aussi un saisissant exemple, restera, pour les gens qui savent lire et analyser une partition, le

côté le plus majestueux, le plus personnel du génie de Meyerbeer.

Que les souvenirs se reportent à une des exécutions du *Prophète* à l'Opéra. Nous sommes au quatrième acte. Ecoutez cette prière si simple, chantée d'abord par les enfants de chœur : *Le voilà, le roi prophète.* Cette mélodie contient, en germe, des merveilles imprévues. Elle est le pivot sur lequel le compositeur philosophe fera reposer les formidables combinaisons du finale. Avec quel goût et quelle force de conception l'auteur décompose ce motif pour en diviser les accents aux voix et dans l'orchestre, jusqu'à ce que, rassemblant ces débris épars en une seule gerbe harmonieuse, il en fasse le thème de la péroraison du magnifique morceau. L'esprit aussi bien que le cœur sont saisis et soulevés d'admiration par ces développements prodigieux, par ces progressions immenses qui roulent de la scène à l'orchestre et de l'orchestre à la scène en flots impétueux d'harmonies mugissantes, irrésistibles, pour se confondre en une de ces foudroyantes explosions dont il avait le secret.

Moins confiant dans sa force que ne le serait en lui un débutant dans la carrière, il retravaillait ses opéras aux répétitions, comme Balzac retravaillait ses écrits sur les épreuves de l'imprimeur. Souvent, pour certaines parties de l'instrumentation, il écrivait trois versions différentes : une à l'encre noire, une autre à l'encre bleue, la troisième à l'encre rouge. Les musiciens exécutaient tour à tour ces trois versions, et le compositeur choisissait la combinaison instrumentale qui devenait ainsi définitive.

C'est, je crois, Buffon qui a dit que la patience était le génie. Si la patience n'est pas tout le génie, on peut affirmer qu'il n'est pas d'œuvre de génie qui ne soit aussi œuvre de patience. Quel exemple plus frappant à l'appui de cette vérité que la vie même de Meyerbeer ! Comme Gluck, il a passé plus de la moitié de son existence d'artiste à chercher la voie dans laquelle il devait enfin cesser d'être un imitateur plus ou moins heureux, pour devenir *lui* et ouvrir à deux battants les portes de la tragédie lyrique moderne.

Les premiers essais de Meyerbeer furent, avec des morceaux de piano, de la musique religieuse, des cantates et quelques opéras allemands. Rien, dans ces compositions, n'était de nature à révéler la brillante destinée de leur auteur. Tout cela avait paru bien fait, d'une harmonie souvent heureuse et riche, mais l'ensemble était froid ; il manquait à ces productions un caractère individuel.

Éclectique par tempérament, Meyerbeer, qui n'avait pas, comme

presque tous les artistes, besoin du produit de son travail pour vivre, — il appartenait à une famille riche, — résolut d'aller en Italie étudier les maîtres de cette nation, particulièrement Rossini, dont l'astre lumineux se levait déjà triomphant à l'horizon de l'art. Il entendit *Tancredi*, et sa vocation, flottante encore, pencha vers le genre de la musique italienne.

Quelques années après, il fit représenter son opéra italien *Remilda e Constanza*. Les efforts du jeune Allemand (c'était en 1818, et Meyerbeer est né à Berlin en 1791) pour changer son style et assouplir sa phrase aux formules italiennes, se fait sentir à chaque page dans cet ouvrage, si on le compare à ses précédents opéras.

Parmi les œuvres dramatiques de sa nouvelle manière, deux sont restées longtemps au répertoire et ont eu les honneurs d'une traduction française et allemande : ce sont *Marguerite d'Anjou* et *Il Crociato*. Ce dernier opéra peut être considéré comme l'aurore du grand jour où l'artiste allait enfin se révéler tout entier dans *Robert*. On remarque dans cette partition une heureuse fusion du style germanique avec le mouvement et l'abondance qui caractérisent le genre italien. *Il Crociato* obtint en Italie un succès d'enthousiasme, et inspira à son auteur, — ce qui fut sa fortune artistique — l'idée de se rendre à Paris et de travailler pour la scène française.

Pour payer sa bienvenue au pays qui allait devenir la patrie de sa gloire, il fit jouer le *Crociato*; mais, au grand étonnement du maître, cette partition, d'une valeur pourtant incontestable, fut médiocrement reçue. Toutefois ce demi-succès, loin de le décourager, fortifia au contraire ses nobles aspirations, et il se mit à travailler comme il devait le faire, c'est-à-dire à réfléchir, à comparer, à raisonner l'art au point de vue du drame et de l'effet scénique.

Des années se passèrent qui ne furent pas des années perdues, sans que pourtant il parût dans le public une seule note de Meyerbeer : il composait *Robert le Diable!* La direction de l'Opéra n'avait qu'une très-médiocre confiance dans le succès de cette œuvre. « Les dernières répétitions générales, dit M. Fétis, se signalèrent par des incidents fort curieux. Une multitude de ces critiques de profession, sans connaissances suffisantes de l'art, qui abondent à Paris, s'y trouvaient et immolaient l'œuvre du musicien le plus gaîment possible. C'était à qui dirait le mot le plus plaisant ou ferait l'oraison funèbre la plus spirituelle et la plus grotesque de la partition. Au résumé, la pièce ne devait pas avoir plus de dix représentations. L'entrepreneur, dont l'oreille avait été

frappée de ces tristes présages, aperçut dans la salle l'auteur de cette notice et alla lui confier ses craintes : « Soyez sans inquiétude, lui dit « celui-ci ; j'ai bien entendu, et je suis certain de ne pas me tromper. « Il y a là dedans beaucoup plus de beautés que d'imperfections. La « scène est saisie ; l'impression sera vive et profonde. Cela ira aux nues « et fera le tour du monde ! »

Fétis avait bien jugé : *Robert le Diable* a fait le tour du monde et s'est fixé partout. Dans cet ouvrage, où se fait sentir d'une façon saisissante la couleur moyen âge, Meyerbeer habille du plus riche manteau d'orchestrations et d'harmonies nouvelle des mélodies merveilleuses par le sentiment dramatique autant que par la variété, la nouveauté des rhythmes et des modulations. En outre, il crée des types. *Bertram* nous révèle un monde fantastique, même après Weber.

Rien ne réussit comme le succès, disait spirituellement Mme de Staël. La direction de l'Opéra, charmée du succès de *Robert le Diable*, voulut s'assurer une nouvelle partition de l'auteur en vogue. Meyerbeer consentit à livrer à une époque fixée la partition des *Huguenots*. Un dédit de trente mille francs fut stipulé, au cas où le maître ne livrerait pas son ouvrage dans le délai déterminé. On sait que le compositeur paya ce dédit, mais il appartenait à M. de Biéville de nous faire connaître dans quelles circonstances il fut payé.

Voici l'histoire telle que Scribe la lui a racontée :

Un dédit de dix mille francs obligeait d'abord Scribe à remettre le poëme à l'Opéra dans un délai de six semaines. S'il était prêt avant ce délai, il devait toucher une prime de cinq mille francs. Selon son habitude, il fut prêt et toucha la prime convenue.

Le poëme fut alors confié à Meyerbeer, et un dédit de trente mille francs fut stipulé pour le cas où le compositeur ne livrerait pas sa musique dans un an. Scribe fit observer que le retard du maestro lui serait aussi préjudiciable qu'à l'Opéra, et demanda qu'en conséquence il fût dit qu'un tiers de ce dédit lui appartiendrait, le cas échéant. Le docteur Véron, qui était alors directeur de l'Opéra, consentit à cette clause. Au bout d'un an, Meyerbeer ne se trouva pas prêt. Le docteur lui fit rigoureusement payer le dédit. Scribe jugea le procédé assez dur. Pourtant, le dédit étant payé, il en réclama sa part. Le docteur lui compta sans difficulté dix mille francs.

Une nouvelle année s'écoula. Meyerbeer acheva sa partition. Dès qu'il l'eût terminée, il fit annoncer dans les journaux que l'auteur de *Robert*

le Diable venait de finir un nouvel opéra. M. Véron attendait chaque jour l'illustre maestro et sa partition ; mais ni la partition ni le maestro ne se montraient. Le docteur commença à s'inquiéter ; il alla chez le compositeur. C'était là que Meyerbeer l'attendait. Il ne consentit à lui donner sa partition qu'à la condition que les trente mille francs qu'il avait payés lui seraient immédiatement remboursés, si bien que, à ces stipulations de dédit, Meyerbeer ne gagna ni ne perdit rien ; l'Opéra perdit quinze mille francs et Scribe les encaissa.

Quelles que soient les beautés dont *Robert* abonde, *les Huguenots* lui sont certainement supérieurs. Ici encore, et avec plus de puissance et un plus grand sentiment des effets dramatiques, Meyerbeer sait trouver le *ton* général du poëme, la couleur du temps, tout en créant le type de Marcel, qui est une basse comme Bertram, mais n'emprunte rien aux intonations sataniques du maudit. *Les Huguenots*, qui furent accueillis avec réserve de la part de la critique et du public, n'ont cessé, comme *Robert* et *le Prophète*, de faire partie du répertoire courant de l'Opéra. S'il eût vécu quelque temps encore, Meyerbeer eût pu voir la quatre-centième représentation de cet ouvrage : ce qui était une de ses préoccupations durant les derniers mois de son existence.

J'ai eu le bonheur d'assister à la première représentation du *Prophète* (16 avril 1849), et je suis sorti du théâtre écrasé sous le poids des richesses de ce colossal ouvrage, que je n'hésite pas aujourd'hui à ranger comme le chef-d'œuvre du maître. C'est bien encore du fanatisme religieux comme dans *les Huguenots ;* mais, dans *le Prophète*, l'amour passionné, tour à tour tendre et voluptueux, de Raoul et de Valentine, est remplacé par l'amour maternel de Fidès et le fanatisme religieux et politique du *Prophète.* Or, ces sentiments sont infiniment plus difficiles à exprimer en musique, et Meyerbeer est sorti plus grand, plus complet, plus artiste encore, de cette épreuve redoutable.

L'Africaine est, sous tous les rapports, digne de ses illustres aînés, et il n'y a pas à revenir sur les beautés renfermées dans *l'Étoile du Nord* et le *Pardon de Ploërmel.*

Meyerbeer était un homme aimable, bon, serviable, d'une politesse exquise et d'une grande simplicité de manières. Plus que tout autre peut-être, il était sensible à la louange, mais il avait le bon goût de ne jamais parler de ses œuvres. Il vivait modestement dans le culte de son art, bien qu'il possédât une fortune de six à sept millions.

Meyerbeer a composé : 3 opéras allemands ;—1 monodrame, aussi en

allemand, pour soprano, chœur et clarinette obligée ;—*Struensée*, mélodrame, sur un poëme, également en allemand, de son frère Michel Beer ;—7 opéras italiens ;—3 grands opéras français ;—2 opéras comiques ;— une partition encore inédite, en collaboration avec M. Blaze de Bury ;—49 mélodies à une ou à plusieurs voix ;—plusieurs pièces vocales de moindre importance ; — 4 marches aux flambeaux pour instruments de cuivre ;—1 ouverture en forme de marche ;— 1 marche dite du Couronnement ,—1 cantate et marche composées pour le centième anniversaire de la naissance de Schiller ;— plusieurs morceaux de piano ;— 17 cantates avec orchestre, solos et chœur ;—13 psaumes à deux chœurs, sans accompagnement ;— 1 *Stabat Mater ;* — 1 *Miserere ;*—1 *Te Deum ;*— 2 *Pater noster ;*— 1 cantique ;— 1 oratorio ; — *Dieu et la Nature,* oratorio allemand.

A côté des partitions à grand orchestre de Meyerbeer, de Rossini, d'Auber, d'Halévy, d'Adam, etc.; à côté de fort belles éditions de classiques allemands, de recueils de chant, d'oratorios, de musique d'ensemble, etc., nous retrouvons dans la bibliothèque de MM. Brandus et Dufour, éditeurs des œuvres mixtes (texte et musique) de Georges Kastner, le dernier grand ouvrage publié du vivant de ce maître, qui nous honora du titre d'ami, et partagea, jusqu'à la fin de ses jours, les travaux du comité de l'organisation musicale, auxquels nous nous trouvâmes nous-même associé.

Nous donnons plus loin un examen détaillé de ce livre remarquable ; mais, avant de parler du livre, qu'il nous soit permis de payer à l'artiste éminent qui le conçut un tribut de profonds regrets, partagés par le monde des arts tout entier, et que rend plus pénétrants pour nous, personnellement, une amitié de vingt ans.

Pour qui connaît le bagage énorme des compositions purement musicales de Georges Kastner, il n'est pas douteux que l'opinion publique l'eût classé parmi les grands compositeurs de notre époque, s'il ne s'était plu en quelque sorte à dérouter la renommée qui, plus routinière, plus mesquine qu'on ne pense, aime à se concentrer dans des travaux d'un même genre, et voudrait imposer une *spécialité* aux esprits même les plus universels. Notre artiste avait l'âme trop fière, trop indépendante pour se soumettre à ces exigences de la célébrité populaire, et il fut tout ce qu'il pouvait être, sans autre souci que de mériter l'approbation des hommes éclairés et la sienne propre, — celle-là plus difficile que l'autre. Il savait qu'en divisant l'attention sur les productions si variées

de son esprit, il divisait l'admiration qui ainsi, ne savait trop où se fixer; mais il savait aussi qu'en agissant comme il le faisait, il augmentait la somme de ses mérites. Voilà comment il est arrivé qu'en se livrant tout entier aux diverses impulsions de sa forte nature, il établit ses titres à la postérité, à la fois comme compositeur, comme historien, comme philosophe, comme archéologue, comme critique, comme linguiste, comme pédagogue, comme érudit de la plus rare et de la plus originale érudition.

Le travail a été la noble passion de cette belle intelligence qui ne pouvait et ne voulait trouver le repos que dans la mort.

Heureusement partagé du côté de la fortune, qui en fit un homme indépendant, quand tant d'autres artistes sont et restent, malgré d'héroïques efforts, l'esclave du besoin ; plus heureusement partagé encore par le cœur, ayant eu, dans la noble compagne de sa vie, une femme d'un esprit rare, fortifié par une vaste instruction, une femme qui, possédant tous les charmes, tous les attraits de la femme du monde, se cloîtra volontairement dans le cabinet de travail du maître, dont elle voulut être le seul secrétaire qu'il eût jamais, Georges Kastner n'avait plus de vœux à exprimer. C'était trop de félicités en ce monde, où les misères sont la loi. Kastner mourut avant l'âge : ce fut la vengeance de la Destinée, qui le trouvait trop heureux.

Elle est donc venue, cette mort, et elle s'est bien hâtée d'accomplir son œuvre : quelques jours de malaise, de l'oppression, l'oubli de ses ouvrages commencés, et tout fut dit! Il ne resta plus de cette forte et vaillante organisation, de ce glorieux soldat de la pensée, que ses écrits vivants à sa place, mais qui n'ont rien à redouter du temps. En perdant Georges Kastner, le monde des arts, des sciences et des lettres a perdu le plus serviable des hommes. On le trouvait partout où il fallait un juge à la fois bienveillant et sévère, qui sût donner l'exemple de la plus entière indépendance, sans jamais cesser d'être indulgent, doux, plein d'encourageantes et de bonnes paroles. Au Conservatoire de Musique, il a laissé dans le comité d'enseignement une lacune qui ne sera peut-être jamais comblée. C'est par des services les plus absorbants, les plus difficiles et les plus délicats souvent, dans les examens d'admission des élèves, dans les concours publics et à huis-clos, comme rapporteur, etc., etc., que se délassait ce grand ennemi de l'oisiveté. Il n'avait de préférence que pour les plus méritants, et cette impartialité, qui relevait de son naturel si droit, si juste en même temps que si

paternel, jointe à ses lumières si sûres, le faisaient, on le comprend, rechercher de toutes les commissions et respecter de tous ceux qui se soumettaient à son jugement.

Georges Kastner est mort membre de l'Institut, officier de la Légion-d'Honneur, officier de la Couronne de Chêne du roi des Pays-Bas, chevalier de l'Ordre royal de l'Aigle-Rouge de Prusse (3e classe), chevalier de l'Ordre royal de Charles III d'Espagne et de l'Ordre de Saxe-Cobourg et Gotha. En outre de ces distinctions, qui étaient venues se placer comme d'elles-mêmes sur cette poitrine honnête et si digne, il avait mérité la médaille d'or pour les sciences et les arts, décernée par le roi de Prusse, avec plusieurs autres médailles encore et des titres divers qui nous échappent.

Nous ne tracerons pas ici la biographie de Georges Kastner. Les lecteurs qu'une vie de noble labeur, d'ordre, de probité, d'amour pour la famille et pour l'art intéresse, trouveront cette biographie, longuement et supérieurement écrite, dans l'ouvrage de M. Fétis, *la Biographie universelle des Musiciens*. Mais nous ne résistons pas au désir de donner ici au moins quelques dates et quelques titres d'ouvrages.

Georges Kastner est né à Strasbourg, le 9 mars 1810. Il fit ses études universitaires dans cette ville en même temps que ses études musicales. Il fut reçu bachelier en 1827. Plus tard, il mérita de l'Université de Tubingue le diplôme de docteur en philosophie et en musique. Ses premiers travaux furent des ouvertures à grand orchestre, des chœurs et la musique d'un drame en vers intitulé *la Prise de Missolonghi*.

En 1832, il écrivit et fit représenter un grand opéra en cinq actes, ayant pour titre *Gustave Wasa*.

En 1833, il donna pour la scène allemande un autre opéra en cinq actes, *la Reine des Sarmates*. Suivirent plusieurs autres opéras : *la Mort d'Oscar* (cinq actes) ; *le Sarrazin*, opéra comique en deux actes ; *la Maschera*, opéra comique en trois actes ; *Béatrice*, grand opéra allemand en deux actes ; *le Dernier Roi de Juda*, grand opéra biblique, exécuté au Conservatoire, et qui renferme des pages admirables.

Dans le domaine de la musique instrumentale, on lui doit un très-grand nombre d'ouvrages.

Le catalogue de sa musique vocale avec orchestre est plus important encore par le nombre des ouvrages et l'originalité des sujets.

Il y avait dans cette longue série de travaux toute une laborieuse existence d'artiste ; mais Georges Kastner, ambitionnant de nouveaux

succès, sut aussi se créer une route nouvelle à travers l'histoire de l'art, la philosophie, l'archéologie, l'esthétique, la littérature et la poésie, au bout de laquelle toujours aboutissait son art de prédilection : la musique. Ayant sur beaucoup d'autres musiciens et écrivains l'avantage précieux de parler plusieurs langues vivantes, et de lire avec une extrême facilité le latin et le grec, il put concevoir le plan d'ouvrages dont la seule pensée eût fait reculer d'épouvante le commun des auteurs. Ces ouvrages, qui resteront ses plus beaux titres à la postérité, et dans lesquels il a fait une large part et une part très-originale à son génie de compositeur, forment toute une bibliothèque du plus haut intérêt.

En voici les titres :

Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises, comprenant : 1° l'esquisse d'une histoire de la musique militaire chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours ; 2° la nouvelle organisation instrumentale, prescrite par l'ordonnance ministérielle du 12 août 1845; 3° la figure et la description des instruments qui la composent, notamment des nouveaux instruments de M. Adolphe Sax; 4° quelques instructions sur la composition et l'exécution de la musique militaire.

A cet ouvrage in-4° de 410 pages succéda :

Les Danses des Morts, dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent tant en France qu'à l'étranger; accompagnés de la DANSE DES MORTS, *grande ronde vocale et instrumentale, paroles d'Édouard Thierry, musique de Georges Kastner*, grand in-4° de 310 pages, avec vingt planches.

Puis vinrent :

Les Chants de la Vie, cycle choral ou recueil de vingt-huit morceaux à quatre, à cinq, à six et à huit voix pour ténors et basses ; précédés de Recherches historiques et de Considérations générales sur le chant en chœur pour voix d'hommes.

Les Chants de l'armée française, ou Recueil de morceaux à plusieurs parties, composés pour l'usage spécial de chaque arme, et précédés d'un Essai historique sur les Chants militaires des Français.

La Harpe d'Éole et la Musique cosmique, études sur les rapports des phénomènes sonores de la nature avec la science et l'art, suivies de STEPHEN, *ou la Harpe d'Éole, grand monologue avec chœurs.*

Les Voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. Précédé de Con-

sidérations sur l'origine et le caractère du cri en général, et suivi d'une composition musicale intitulée : Les Cris de Paris, *grande symphonie humoristique vocale et instrumentale.*

Les Sirènes, essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation, les Enchanteurs, la Musique magique, le Chant du Cygne, etc., considérés dans leurs rapports avec l'histoire, la philosophie, la littérature et les beaux-arts ; ouvrage orné de nombreuses figures, et suivi du Rêve d'Oswald, ou les Sirènes, grande symphonie dramatique vocale et instrumentale.

Enfin la *Parémiologie musicale de la langue française.*

Tous les ouvrages, à l'exception du dernier, dont on vient de lire les titres, ont été de notre part l'objet d'une étude spéciale dans un livre déjà publié [1]. Nous n'y reviendrons pas. Quant au dernier, à la *Parémiologie,* nous avons été l'un des premiers à le lire et à en donner notre impression dans le feuilleton du *Siècle.* Georges Kastner vivait alors, et il y a dans notre compte-rendu un ton de douce familiarité, d'enjouement parfois, que justifiait notre vieille et solide amitié. Nous parlerions peut-être différemment de ce livre, aujourd'hui qu'un voile de deuil enveloppe nos souvenirs. Mais qu'importe la disposition de notre esprit, par rapport au livre ? C'est ce dernier qui nous intéresse exclusivement.

Nous reproduirons donc ici ce petit travail, tel que nous l'avons publié dans le journal, sans y attacher d'autre importance que celle de porter à la connaissance du lecteur le dernier ouvrage publié du vivant de Georges Kastner.

PARÉMIOLOGIE MUSICALE DE LA LANGUE FRANÇAISE

Ou explication des proverbes, locutions proverbiales, mots figurés qui tirent leur origine de la musique, accompagnée de recherches sur un grand nombre d'expressions du même genre empruntées aux langues étrangères, et suivie de la Saint-Julien des Ménétriers, symphonie-cantate à grand orchestre, avec solos et chœurs.

J'ai lu d'un bout à l'autre, avec un intérêt constamment soutenu, cet immense in-quarto de 700 pages, qui semble un défi porté à la bonne volonté du lecteur et même à sa force musculaire.

1. *Musique et musiciens.* Un volume in-8°, chez Pagnerre, 18, rue de Seine, Paris.

Mais quand on est parvenu, au moyen d'un système quelconque, à caler solidement sur un meuble ce monument littéraire et scientifique, de manière à pouvoir en prendre connaissance sans le tenir sur ses genoux ou dans ses bras, ce qui ne pourrait être raisonnablement tenté que par l'homme-canon ou le Terrible Savoyard, ce n'est plus qu'une longue leçon instructive, variée, originale, charmante, philosophique autant que philologique, historique et musicale, qui séduit et captive tous les esprits animés du noble désir de s'instruire.

L'érudition déployée dans ce livre a quelque chose de vertigineux. J'ai pu dernièrement faire, avec Marmontel et le docteur Khun, l'ascension du Vignemale, la plus haute montagne de la chaîne française pyrénéenne, sans éprouver de vertige ; j'ai senti comme le sol manquer sous mes pieds, et il m'a semblé que tout autour de moi dansait une furieuse sarabande, après avoir lu les vingt premières pages de cette *Parémiologie,* à l'édification de laquelle toutes les bibliothèques françaises et étrangères ont plus ou moins contribué.

Mettre en œuvre d'une façon méthodique, claire, éloquente souvent, toujours heureuse et toujours attachante, un si grand nombre d'éléments, ce n'est certes point un mince mérite, et il faut, comme M. Georges Kastner, être depuis longtemps rompu aux travaux de longue haleine pour s'y retrouver et ne pas se laisser entraîner en dehors de la route tracée. Ici, les matériaux littéraires et scientifiques n'obstruent jamais la pensée de l'auteur, qui se dégage forte et libre, planant sur le tout, comme la pensée de l'architecte sur la pierre et le bois, auxquels il donne la vie en leur donnant la forme.

Ce savant est aussi aimable que savant. Il ne dédaigne, à ses heures, ni l'anecdote, ni le mot pour rire, et sait, contre ses ennemis, lancer d'une main vigoureuse et sûre le trait de la satire.

J'en trouve la preuve dans les portraits qu'il trace de deux critiques musicaux, dont l'un, mort aujourd'hui, n'était qu'un faux docteur; dont l'autre a plus d'esprit que de bon goût, et plus de venin que d'esprit. Ces portraits sont deux jolies pages qui récréeront fort agréablement les musiciens, leurs victimes trop résignées.

Vous savez, lecteur, ou vous ne savez pas, car on ne saurait tout savoir, que parémiologie est un mot composé de deux racines grecques, *proverbes* et *discours :* ce qui signifie que la parémiologie musicale est l'explication des proverbes auxquels la musique n'est pas étrangère. Qui dirait qu'un semblable sujet, assez borné en apparence, ait pu

fournir la matière d'un livre de l'importance et de l'étendue de l'ouvrage qui nous occupe! Mais dès qu'on a lu la remarquable préface de M. Georges Kastner, on se passionne pour ce sujet, qui n'est rien moins qu'un vaste répertoire de symboles et de formules dont s'enrichit le monde moral, et dans lesquelles, mieux que dans les commentaires des historiens souvent, se reflètent les mœurs et les coutumes des siècles passés.

Puisqu'il s'agissait de parémiologie musicale, il était bon, avant tout autre chose, de nous dire ce qu'on entend par musique. M. Kastner n'a pas manqué à ce soin, et ce premier chapitre d'histoire et de philologie se lit comme un chapitre de roman.

C'est à J.-J. Rousseau qu'on doit cette ridicule définition de la musique, dont M. Kastner a bien raison de se moquer : *La musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille.* Qu'un médiocre musicien, comme l'était l'auteur du *Devin du Village*, n'ait vu dans la musique qu'un moyen de flatter notre oreille, on le comprend à la rigueur; mais qu'un grand écrivain, comme l'était l'auteur du *Contrat social* et des *Confessions*, ait majestueusement défini l'art qui allait devenir celui de Beethoven, de Weber et de Rossini, par une phrase qui est une sorte de non-sens, voilà ce qu'on ne comprend pas.

En effet, pour la musique comme pour tous les beaux-arts, la première condition étant de *plaire* aux sens qu'ils affectent, ne va-t-il pas de soi que les sons ne sauraient, en aucun cas, être combinés d'une façon *désagréable* à l'oreille? Qu'aurait dit Jean-Jacques Rousseau lui-même, si l'auteur d'un dictionnaire de peinture avait défini cet art, *l'art de marier les couleurs d'une manière agréable à l'œil*; l'auteur d'*Émile* se serait emporté, — il s'emportait souvent, — et sans doute il lui eût répondu : « Monsieur, vous êtes absurde. La peinture, sans doute, affecte l'œil avant d'arriver à l'esprit et au cœur; mais si elle n'était que l'art de combiner les couleurs d'une manière agréable à l'œil, il faudrait lui préférer l'art d'éternuer en société ou celui de mettre sa cravate. »

La définition de Rousseau étant aussi puérile, aussi incomplète que malencontreuse, elle devait naturellement arriver à la postérité en passant par tous les dictionnaires et par la plume d'une foule d'écrivains plus ou moins célèbres. On n'échappe pas à sa destinée, et celle de la musique paraît être de servir de pâture à l'élégante ignorance des gens de lettres, et même de certains philosophes.

Le compatriote, le contemporain, et je crois aussi l'ami de Beethoven,

Kant, ne s'est pas montré beaucoup plus pénétré de la grandeur et des caractères multiples de la musique, lorsqu'il la définit dans son *Traité de la raison pure* « *l'art d'exprimer une agréable succession de sentiments par les sons* ». Toujours ce mot *agréable*, ridicule à force d'être inutile !

Un académicien, le comte de Montlosier, paraît plus pénétré du rôle élevé de la musique, lorsqu'il dit poétiquement « qu'elle est la parole de l'âme sensible comme le langage est la parole intellectuelle ». Malheureusement la musique, pas plus que la peinture, la sculpture et l'architecture, n'est une langue. L'âme sensible ne saurait, en conséquence, être affectée par la *parole* de la musique, qui n'a point de mots à son service, mais des sons sans aucune signification propre.

Des musiciens seuls pouvaient comprendre leur art de manière à le bien définir. La meilleure définition de la musique est due à M. Fétis : « L'art d'émouvoir par la combinaison des sons. » C'est court, et cela dit tout.

Berlioz adopte cette définition, mais en la restreignant, pour ne pas faire honneur au vulgaire des émotions causées par un art que le vulgaire ne comprend plus dès que cet art cesse de se renfermer dans l'étroite limite d'un art *d'agrément*.

« La musique, dit l'auteur des *Troyens*, est l'art d'émouvoir par des combinaisons de sons les hommes intelligents et doués d'organes spéciaux et exercés. »

Les hommes sont tous doués des mêmes organes, et le scalpel d'un anatomiste ne distinguerait certainement pas le plus fin des dilettanti de l'homme qui trouve, comme certain grand poëte connu et admiré de tout le monde, que la musique est de tous les bruits le plus désagréable.

D'un autre côté, comme la musique ne saurait émouvoir que ceux qui en peuvent être émus, l'amplification de M. Berlioz n'ajoute rien à l'excellente définition de M. Fétis.

La musique est un art trop doux à l'âme pour que les peuples ne lui aient pas assigné une origine divine. Aussi la musique, d'après Oxenstiern, est de tous les plaisirs offerts à l'homme sur la terre le seul qu'il puisse cultiver encore dans le ciel. Je laisse à Oxenstiern, qui sans doute était spirite, la responsabilité de cette affirmation céleste. Ce qu'il y a de certain, c'est que la musique est l'ornement des plus anciennes théogonies.

L'Inde, en personnifiant et en déifiant les forces élémentaires de la

nature, les représente comme d'habiles musiciennes. Dans la plupart des cultes de l'Orient, tout se meut, tout s'agite en cadence dans la grande symphonie de l'univers conduite par l'éternel chef d'orchestre, et le ciel et la terre, comme deux amoureux d'opéra comique, se renvoient d'ineffables mélodies.

Pour Lamennais, ainsi que pour les Hindous, tout est rhythmé, cadencé, harmonieux et dansant dans l'infini de la création.

Avec des organes moins grossiers que ceux dont nous sommes doués, nous apprécierions les beautés de cet orchestre monstre dont Jullien, le célèbre auteur ou éditeur responsable de la valse *Rosita*, a pu du moins entendre une note. Cette note était le son étonnamment grave que donnait la terre en tournant sur son axe. La pauvre tête de Jullien a tourné à son tour, et il est mort fou, après avoir fait mille folies.

L'éternel concert de l'univers n'est pas à l'abri de fausses notes, et le grand déluge, dont les Saintes Écritures font mention, doit être considéré, pour parler la langue de Reicha, comme une *anticipation* intempestive de la mer sur le *sol*.

Mais si la musique cosmique a ses dissonances sans préparation, la musique que Pythagore appelait *humaine* en est pour ainsi dire pétrie. Que vous dirai-je de la musique dite *politique* par ce même philosophe?

On la définissait l'harmonie bien proportionnée qu'engendre l'union des personnes de haute, de moyenne et de basse condition, lorsque, dans un empire bien organisé, le soprano des grands s'unit à la basse du peuple, en empruntant le secours des voix intermédiaires, c'est-à-dire de la classe moyenne, qui réalise l'accord des parties et forme le lien essentiel d'une harmonie régulière et parfaite.

« Quelle idée plus juste, fait observer M. Kastner, aurait-on pu avoir du tiers-état avant le jour où l'organe vibrant de Mirabeau opéra le terrible renversement de la partition sociale ? »

Mais j'ai hâte de butiner dans l'immense bazar de curiosités musicales et linguistiques de notre savant ami.

Vous connaissez ce vieux proverbe, très en honneur au quinzième siècle : *Un âne n'entend rien en musique.* Les ânes ont toujours eu le don de faire rire un certain nombre de personnes, qui trouvent les ânes fort ridicules, et que je trouve, moi, plus ridicules cent fois que les ânes. En quoi, je le demande, l'âne est-il plus ridicule que le mouton, la vache ou le porc ? On dit : « Ignorant comme un âne » ; les autres ani-

maux de la création sont-ils donc plus instruits que ce dernier? Loin de mériter les sarcasmes qu'on lui prodigue sottement, l'âne a droit à toute notre estime et à toute notre reconnaissance.

C'est le serviteur du pauvre, sobre comme son maître, mangeant quand cela se trouve, se passant de manger quand il le faut, et travaillant toujours avec le calme réfléchi d'un animal qui sait mesurer son labeur à ses forces comme à ses aptitudes. On voudrait qu'il galopât, quand la nature l'a fait pour aller au pas. Pourquoi n'exige-t-on pas des éléphants qu'ils grimpent sur les arbres, et des chats qu'ils servent de chiens de garde?

Est-on plus juste envers l'âne, quand on se rit de ses formes? « On oublie, dit Buffon, que si le cheval n'existait pas, l'âne serait le plus bel animal de la création. »

Quoi qu'il en soit, les préjugés et l'ignorance ont fait de l'âne un souffre-douleur. Cette ridicule injustice durera autant que les préjugés et l'ignorance parmi les hommes, lesquels hommes sont loin de valoir les ânes sous bien des rapports.

Donc *un âne n'entend rien en musique.* Le fait est que maître Aliboron est un détestable chanteur, et que la musique guerrière ne paraît pas l'animer comme elle anime le cheval. Au son des fanfares, le cheval hennit, et sa voix a quelque chose de noble et de sauvage, incomparablement supérieur, au point de vue de l'art, au braiement discordant, inégal et faux du rossignol d'Arcadie.

Ce n'est pas lui qui aurait ajouté, comme Terpandre, des cordes à la lyre, et ses intonations sont douteuses comme celles d'un violoniste de première année. En guise de prélude, d'interlude, de postlude, de fioritures, d'appoggiatures, de notes chromatiques, l'animal aux longues oreilles se livre, comme vous le savez, à d'horribles concerts. « Encore, dit M. Kastner, ces intervalles suspects sont-ils exécutés avec un terrible *portamento,* tantôt en voix de tête, tantôt en voix de poitrine, tantôt en voix claire, tantôt en voix sombrée; dans tous les cas, avec une profonde ignorance de l'art de marier les registres. »

Pourquoi l'amour, qui, d'après un autre proverbe, apprend aux ânes à danser, ne peut-il aussi leur apprendre à chanter? La nature a-t-elle donc refusé tout sentiment mélodique et harmonique au grison, qu'on a aussi surnommé *la sirène du moulin?* Ne le croyez pas.

Il y a chez les ânes des dilettanti, et il ne faudrait pas beaucoup chercher parmi les dilettanti pour trouver des ânes. Le Père Regnault

cite un âne qui élevait la tête par-dessus le chapeau d'un joueur de flûte pour mieux l'entendre, et qui, dans cette position, restait la bouche béante à l'écouter.

Un autre âne a fait parler de lui dans l'histoire, à cause de son amour pour la musique : c'est l'âne d'Amannius, commentateur d'Aristote. Les qualités de ce roussin émerveillèrent le patriarche Photius, qui le mentionne avec honneur dans un savant ouvrage de théologie.

Photius assure que cet âne, quand il entendait son maître déclamer ou chanter, oubliait les meilleurs chardons placés auprès de lui, et souffrait la faim plutôt que d'interrompre son attention. Trouvez-moi beaucoup d'hommes qui consentiraient à se passer de dîner pour aller entendre déclamer des vers ou jouer du cornet à pistons. *Ventre affamé n'a pas d'oreille,* disent les humains, moins mélomanes que l'âne d'Amannius, lequel apparaît comme une réfutation du mot célèbre de Foulques II, comte d'Anjou, à Louis XIV : « Sachez, sire, qu'un roi sans musique est un âne couronné ! »

Savez-vous d'où vient ce dicton : *C'est un pays de musique?* M. Kastner va vous répondre :

« Un simple coup d'œil jeté sur une page de musique fait comprendre la signification de ce proverbe. On voit les notes tantôt monter, tantôt descendre sur la portée, selon la place, le degré qu'elles occupent dans l'échelle des sons. *Un pays de musique* est donc un lieu où, pour employer une expression familière, *il y a du haut et du bas*, c'est-à-dire des chances diverses à courir. — « N'allez pas dans la société de ces gens-là, c'est un pays de musique. » — « Cette affaire me donne beaucoup de peine, beaucoup de tracas, c'est un pays de musique. »

Ces locutions marquent le vrai sens d'un proverbe, sur lequel les parémiographes n'ont encore donné que d'assez vagues indications.

Musique de chiens et de chats est une expression qui n'a pas toujours été métaphorique. Il y a eu des concerts de véritables chats, des concerts de véritables pourceaux, d'ours, de singes et d'oiseaux. Ce genre de divertissement a eu de longues années de vogue, et on a introduit des symphonies d'animaux jusque dans les cérémonies religieuses. Il faut lire la relation du concert de bêtes qui fut donné à Bruxelles, en 1549, le jour de l'octave de l'Ascension, en l'honneur d'une image miraculeuse de la Vierge. Un ours touchait l'orgue. Cet orgue se composait d'une vingtaine de chats renfermés séparément dans des caisses étroites au-dessus desquelles passaient les queues de ces animaux, liées à des

cordes attachées aux registres de l'orgue, et correspondant aux touches. Chaque fois que l'ours faisait mouvoir celles-ci, il tirait les queues des pauvres chats, forcés de miauler sur tous les tons.

Les historiens de la musique parlent aussi d'orgues de pourceaux réunis à des chats. « De tels amusements, dit avec beaucoup de raison M. Kastner, dénotent chez l'homme un penchant naturel à la cruauté. Quand il ne peut l'exercer sur ses semblables, il s'en prend aux animaux. Le clergé, loin d'être scandalisé de ces pratiques, les encourageait et s'y associait. Ainsi à Aix, en Provence, le jour de la Saint-Jean, on rassemblait un grand nombre de malheureux chats, puis on les précipitait au milieu d'un énorme brasier que l'évêque avait allumé sur la place de la cathédrale. »

Pendant que les victimes expiraient avec d'horribles clameurs dans cet enfer des bêtes, les prêtres faisaient majestueusement le tour du bûcher en chantant des hymnes, des antiennes appropriées à la circonstance.

Quelles pouvaient être ces prières appropriées à la circonstance? Étaient-elles dites pour le repos de l'âme des victimes à quatre pattes de ces auto-da-fé pour rire et s'entretenir la main? Voilà ce que ne nous apprend pas l'auteur de la *Parémiologie musicale.*

Des concerts plus poétiques mais non moins cruels que les concerts de chats, de pourceaux, de dindons, d'ours et de chiens, sont les concerts d'oiseaux donnés dans les églises. Je laisse parler M. Kastner : « A Anvers, le jour de Saint-Jommergue, on attachait par la patte un certain nombre d'oiseaux aux branches d'un arbre fraîchement coupé. Cet arbre était ensuite placé derrière la balustrade de la chapelle du saint que l'on voulait honorer. Tout le temps de la célébration de l'office divin, les enfants sautaient après cet arbre et tâchaient d'attraper les oiseaux, ce qui donnait lieu à un vacarme épouvantable et fort peu édifiant.

Ventre affamé n'a pas d'oreilles. Orphée n'avait pas oublié ce dicton, très-connu déjà de son temps, puisque, pour descendre aux enfers, il avait pris avec sa lyre une bonne provision de gâteau de miel. D'abord Orphée offrit à Cerbère quelques-uns de ces délicats gâteaux; ensuite il lui joua délicatement un petit air d'Offenbach. On connaît le reste.

Vous savez si l'illustre auteur de *Guillaume Tell* a de l'oreille, et vous n'êtes pas sans avoir entendu dire qu'il ne manque pas non plus de ventre. Quaud cette dernière et imposante partie de sa personne est

affamée, Rossini perd-il la faculté de l'autre ? Grave question. Sans vouloir la trancher, M. Kastner assure que le maître inimitable oublia un jour un plat de riz fumant pour écrire la fameuse cavatine de *Tancredi*, cette *aria del riso* célèbre dans le monde entier. Ce jour-là, il faut bien le reconnaître, le proverbe avait menti.

De tous les dictons musicaux, celui peut-être qui est revenu le plus souvent sous la plume des écrivains est cette apostrophe attribuée au spirituel auteur des *Entretiens sur la pluralité des mondes* : « Sonate, que me veux-tu ? »

Fontenelle n'aimait pas la musique, à ce qu'il paraît. Trop amoureux de lui-même pour partager ses affections, c'est avec soin qu'il évitait toutes les émotions de nature à troubler, même pour un moment, l'équilibre de ses heureuses facultés. Il avait appris de Platon que quand l'action de l'âme est trop forte, elle porte au corps des secousses qui le jettent dans la langueur. Et il n'était point du tout mélancolique, l'égoïste vieillard, bien qu'il ne rît jamais.

« Je n'ai jamais fait ah ! ah ! ah ! » avouait-il assez naïvement. Ses yeux, spirituels et moqueurs, ne furent jamais mouillés de larmes, et Mme de Tencin a pu dire un jour, en mettant sa main sur la poitrine de ce philosophe cuirassé contre l'amour : « Ce n'est pas un cœur que vous avez là, c'est de la cervelle comme dans la tête. » Quand on lui annonça la mort de cette dame charmante, chez laquelle il passait une partie de ses journées, il n'eut qu'un mot. « Eh bien ! dit-il, j'irai désormais dîner chez Mme Geoffrin. » A ce régime essentiellement conservateur, il put vivre près de cent ans.

A l'occasion de la cérémonie funèbre de son ami Paer, Cherubini, qui attendait dans l'église l'arrivée du corps, avait dit : « Ce diable de Paer, il n'est jamais à l'heure. » En voyant passer le convoi de Fontenelle, Piron remarqua que c'était la première fois que le neveu de Corneille sortait de chez lui pour ne pas aller dîner en ville.

On ne sait pas au juste dans quelle circonstance Fontenelle fit entendre sa phrase devenue fameuse contre la sonate. C'est très-probablement dans un salon où l'on se préparait à écouter quelque virtuose, pense M. Kastner, que Fontenelle, arraché à une conversation qui lui plaisait et forcé de changer son rôle de causeur brillant et écouté contre celui d'auditeur muet et attentif, aura laissé échapper le mot devenu proverbial : *Sonate, que me veux-tu ?*

Les aveugles crient-ils plus fort que les voyants ? Il faut croire que

oui, puisque le proverbe dit : *Crier comme un aveugle*. Quelle est l'origine de cette expression populaire ? La voici : Les aveugles de l'hospice des Quinze-Vingts avaient la réputation de crier à tout briser quand ils imploraient la charité publique et qu'ils psalmodiaient leurs prières.

Le diable qui chante la grand'messe ne la crie pas comme un aveugle ; Tartuffe sait tout le prestige, sur une âme naïve et convenablement préparée, de la parole mielleuse habilement relevée par le geste pieux et saintement étudié.

Quand Tartuffe parle, le diable chante la grand'messe. Or comme il y a des tartuffes dans tous les pays, tous les pays ont leur locution équivalente à la nôtre. Les Portugais disent : *Le diable est derrière la croix*. Les Espagnols ont un tour plus énergique encore : *Par les pans de la robe du vicaire, le diable monte au clocher*. Les Anglais affirment qu'*il n'y a point d'église où le diable n'ait sa chapelle*. Les Allemands ont la même pensée, légèrement modifiée : *On n'a pas plus tôt bâti un temple à Dieu que le diable construit tout auprès sa chapelle.*

Il faudrait écrire un livre entier pour rendre un compte exact du formidable volume de M. Kastner. Ce compte-rendu en un volume est à faire, et, s'il se fait jamais, je lui prédis un beau succès. Ici nous devons nous borner à toucher légèrement, d'une plume rapide, quelques-uns des points saillants de ce vaste tout et à signaler les autres. Nous regrettons de ne pouvoir suivre l'auteur dans son étude sur le refrain, la première — il le dit lui-même — qui ait été entreprise sur cette matière, car personne jusqu'ici parmi les littérateurs ni parmi les musiciens, n'avait traité ce sujet, ni classé systématiquement les onomatopées et les mimologismes employés dans les vaudevilles, les romances et les chansons.

Nous y verrions que *C'est toujours la même rengaine*, est une vieille chanson qui avait pour refrain le mot *rengaine*, répété à satiété. *Turlurette* est un refrain qui vient d'un instrument appelé de ce nom. *A qui l'an neuf* a fait par corruption *guilaneu*, cri gaulois poussé par les prêtres du sacré collége des Druides, lorsqu'ils annonçaient en chantant l'année nouvelle. *Adieu, paniers : vendanges sont faites*, est un vieux refrain auquel un propos de vigneron a donné lieu. *Allez-vous-en, gens de la noce*, est une chanson qui date du mariage de cet excellent roi Dagobert avec la reine Bathilde.

M. Georges Kastner, qui à juste droit veut être compositeur et rester compositeur, malgré ses travaux littéraires et scientifiques, termine sa

Parémiologie par une symphonie-cantate, intitulée la *Saint-Julien-des-Ménétriers*, dont les paroles sont de M. Edouard Thierry, le très-littéraire directeur de la Comédie-Française.

La Saint-Julien-des-Ménétriers était, au moyen âge, la principale fête des ménétriers. Elle avait lieu dans Paris le 27 janvier, et on la célébrait par des promenades nocturnes, au son des instruments en usage alors, tels que mandores, violons, flûtes à neuf trous, tambours de Biscaye, larigaux, etc. Après avoir bâti un hôpital, ou lieu de refuge, pour leurs coassociés malades ou infirmes, et afin d'assurer un gîte aux ménétriers étrangers de passage à Paris, l'association obtint l'autorisation de faire construire une chapelle placée sous l'invocation de saint Julien.

L'œuvre, nous apprend M. Kastner, tirait en partie ses ressources des membres de la corporation : chaque ménétrier était tenu de recueillir aux fêtes et aux noces, pour l'entretien de l'hospice et de la chapelle, ce que l'on appelait *l'aumône de saint Julien ;* il faut reconnaître dans cette redevance l'origine de ce qu'on appelle aujourd'hui le *droit des pauvres*.

M. Edouard Thierry a fait sur ce sujet une cantate caractéristique dans laquelle se trouvent habilement enchâssés quelques-uns des proverbes musicaux dont il a été parlé dans l'ouvrage. C'est d'abord le chœur qui chante joyeusement :

Vin vieux donne chanson nouvelle.
Qui boira bien chantera bien.

C'est ensuite le chantre de paroisse qui célèbre les bienfaits du Créateur, lequel :

Dans un *De profundis* a mis trente bouteilles,
Et dans un pot de vin trente *De profundis*.

Après lui vient le ménétrier s'écriant :

Ma commère, vite en cadence !
Après la panse vient la danse.

Le sonneur de cloches ne pouvait être oublié :

Mes cloches sont de bonnes filles,
Elles disent tout ce qu'on veut.

A quoi le chœur répond :

Maître sonneur, ton refrain cloche !
Chanson, chanson !
Qui n'entend qu'une cloche
N'entend qu'un son.

Et le tambour de ville :

Tambour battant,
L'air important,
Toujours content.

Moins bruyant et plus insinuant, le mendiant exploite l'enfer à son profit :

Tout le jour, pour les bonnes âmes
Qui de l'enfer craignent les flammes,
Le corps perclus, les yeux au ciel,
Je marmotte mon bon noël.

Mais que le chœur gouaille le mendiant :

Une autre chanson, ennuyeux pleurard ;
S'il ne sait qu'un air, il n'aura qu'un liard ;

Aussitôt le faux paralytique jette au loin ses béquilles, et d'un air frondeur et narquois :

Oui dà ! chantons une autre gamme ;
Bonsoir, monsieur ! bonsoir, madame !
En avant tous ! à cor, à cri,
Charivari !

Cette partition de M. Georges Kastner m'a produit à la lecture un excellent effet. C'est l'œuvre d'un maître et d'un maître souvent inspiré. Je regrette que M. Kastner se soit borné à faire imprimer ses partitions au lieu de les faire exécuter. La musique qu'on voit n'est jamais celle qu'on entend, et toute celle que je connais de ce savant et aimable musicien aurait tout à gagner à être vulgarisée. Il ne faut pas qu'on puisse dire, au positif et en empruntant le langage de la Parémiologie musicale : *Secret comme une trompette...* de M. Georges Kastner.

Voilà ce que j'écrivais sous l'influence d'une première lecture de la *Parémiologie.* J'ai bien souvent, depuis ce jour, consulté ce grand et si instructif ouvrage, et l'estime qu'il m'avait tout d'abord inspirée n'a

fait que s'accroître. Aujourd'hui j'ai la conviction que ce livre est le chef-d'œuvre de son auteur. Mais la *Parémiologie*, pour être le dernier ouvrage publié du savant musicien, est loin d'être le dernier de ses ouvrages.

La liste des œuvres posthumes de l'auteur est longue et pleine de brillantes promesses. Mme Georges Kastner, dépositaire des instructions et des volontés de son mari, et guidée par son cœur tout de tendresse et ses connaissances musicales et littéraires, a collationné, mis en ordre et disposé pour l'impression les manuscrits du maître. J'ai prié Mme Georges Kastner de m'en donner les titres, et avec un empressement et une complaisance dont je ne saurais me montrer trop reconnaissant, elle m'a envoyé la liste suivante que nous serons les premiers à porter à la connaissance du monde musical et savant :

Georges Kastner laisse entièrement achevés :

Le dernier Roi de Juda, grand opéra biblique, paroles de Maurice Bourges.
(Exécuté pour la première fois au Conservatoire de musique, sous la direction d'Habeneck, le 1er décembre 1844.)

Un *opéra-comique* en trois actes, paroles d'E. Scribe, de l'Académie française.

Les Bohémiens, petit opéra comique en 3 actes, paroles de Françis Maillan.

Béatrice, grand opéra allemand en 4 actes; paroles allemandes de Gustave Schilling.

La Cantate alsacienne, paroles de Paul Lehr (traducteur des fables de Pfeffel.)
(Exécutée le 24 juillet 1839, au grand concours de Schlestadt.)

Plusieurs *Ouvertures* à grand orchestre.

Des chœurs pour voix d'hommes.

Un certain nombre de *mélodies* sur des paroles françaises ou allemandes.

Des valses, des polkas, des marches et des pas redoublés pour musique militaire.

Deux grands ouvrages de littérature musicale, dont une *étude sur la Marseillaise* et son auteur.

Un ouvrage de théorie musicale.

Des articles et études sur divers sujets.

Georges Kastner laisse inachevés :

Une *encyclopédie musicale* à laquelle il travaillait depuis plus de vingt ans.

Les travaux préparatoires de la 2e édition du *Manuel général de musique militaire.*

La Biographie de C. Meyerbeer.

Un *opéra* en trois actes destiné à faire suite à un de ses ouvrages littéraires.
Le *texte* de son livre sur les Bohémiens.

N. B. *Le traité de composition vocale et instrumentale* qui fut l'objet d'un rapport très-favorable à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, n'a pas été publié. L'auteur se proposait de le refondre et de l'augmenter considérablement, en y joignant des exemples choisis dans les œuvres des maîtres les plus célèbres des différentes écoles.

Nous ne pouvons que faire des vœux pour que tous ces ouvrages soient le plus promptement possible imprimés et livrés au monde musical, qui les attend et leur fera, nous ne saurions en douter, l'accueil le plus sympathique et le plus empressé.

Parmi les méthodes éditées et exposées par MM. Brandus, Dufour et Cie, il en est une sur laquelle nous demandons la permission de nous arrêter un moment ; je veux parler de la méthode de harpe, divisée en deux parties, et signée de deux noms extrêmement recommandables, MM. Prumier père et fils.

M. Prumier père est mort aujourd'hui ; c'est une raison de plus pour que nous payions à la mémoire de cet honorable artiste, doublé d'un lettré et d'un savant [1], le juste tribut d'éloges mérités par toute une vie de labeur et d'austérités.

La harpe, le plus ancien des instruments à cordes, l'instrument d'Apollon, de David, de tous les poëtes et de sainte Cécile, n'est devenue un instrument véritablement musical que depuis les perfectionnements de Sébastien Érard, qui lui a ouvert le large champ des modulations. La harpe était un bien piètre instrument, malgré tout son prestige poétique, quand elle fit son entrée dans l'orchestre de notre Académie royale de musique, le 2 août 1774, à l'occasion de l'opéra d'*Orphée*, cette admirable partition de ce colosse de génie qui a nom Gluck. Mais les sons de la harpe ont quelque chose de si pénétrant, de si épuré, de si idéal parfois, que, malgré l'imperfection de son mécanisme, le grand compositeur n'hésita pas à lui donner ses titres de noblesse et sa part d'immortalité dans son œuvre immortelle. La harpe alors avait sept pédales, et on l'accordait en *mi* bémol. Pour hausser une corde d'un demi-ton, la pédale faisait mouvoir un crochet de cuivre, qui forçait la corde à s'appuyer sur la console, entre un sillet métallique fixe. Par

1. M. Prumier était ancien élève de l'école polytechnique et de l'école normale; de plus il avait le titre de licencié ès sciences et de titulaire de la classe de harpe au Conservatoire.

cette opération vicieuse, et qui pourtant constituait un progrès sur la harpe à cinq pédales, laquelle était un plus grand progrès encore sur la harpe dénuée de pédales, et, par conséquent, sans aucun moyen de moduler; par cette opération, disons-nous, la corde modifiée sortait du plan général des cordes. C'est ce qu'on a appelé le système Hochbrucker, système qui a prévalu jusque vers 1780. Alors M. Cousineau, professeur de harpe et luthier, tenta de lui substituer son système de *béquilles*.

Dans ce mécanisme, nous apprend M. Prumier, lorsque l'on appuyait le pied sur une pédale, deux petites béquilles de cuivre, placées de chaque côté parallèlement à la corde, l'une au-dessus, l'autre au-dessous, venaient (chacune par un mouvement contraire) pincer la corde sans la faire sortir du plan des cordes.

En 1782, Cousineau fit établir avec son nouveau mécanisme une harpe à double mouvement; il avait superposé deux mécaniques simples, et mis autour de la cuvette deux rangées de pédales; celles de la rangée supérieure étaient plus courtes que celles de l'inférieure. Le but qu'il s'était proposé était excellent, mais le résultat ne fut pas heureux; les deux rangées de pédales présentaient trop de difficultés pour les exécutants.

La route était indiquée plutôt que tracée, et Sébastien Érard eut la gloire de l'explorer le premier, par l'invention, en 1789 (une époque de création en plus d'un genre, comme chacun sait), de son mécanisme à fourchettes, qui a prévalu sur tous les autres. Il rectifia ensuite la courbe de la console pour empêcher le bris des cordes; enfin il mit au jour, en 1810, à Londres, une harpe à double action avec le mécanisme à fourchettes.

Il ne restait plus de la harpe des bardes qu'un souvenir poétique, et la harpe d'Érard, véritable instrument de musique, fut alors universellement cultivée, notamment par les femmes, qui pouvaient, en la jouant, déployer les grâces de leur corps.

Le Conservatoire ne voulut pas rester trop longtemps en arrière du mouvement général, et une classe de harpe fut créée dans cet établissement en 1825. Malheureusement, le professeur qui en devint titulaire était M. Naderman, facteur de harpes lui-même, et, par intérêt, l'ennemi naturel des inventions brevetées d'Érard. Son premier soin fut de repousser de son enseignement la harpe à double mouvement, et d'introduire au Conservatoire l'ancienne harpe, malgré tous ses défauts évidents.

Très-heureusement pour le progrès et le triomphe des connaissances humaines, les hommes meurent et les inventions utiles restent. Naderman mourut, et M. Prumier, en lui succédant au Conservatoire, s'empressa d'y faire entrer avec lui la harpe à double mouvement. Il fit plus, il composa pour cet instrument une méthode qui, revue et augmentée en collaboration de M. Prumier fils, premier harpiste du théâtre impérial de l'Opéra et de la Société des concerts du Conservatoire, parut en nouvelle édition, avec un complément d'études spéciales sur les accords, les arpéges et les gammes. Ce complément très-important est le travail tout personnel de M. Prumier fils, sorti l'un des plus habiles contrepointistes de la classe de M. Carafa, au Conservatoire de Paris.

Cette belle méthode, ainsi achevée, mérita la sérieuse attention des musiciens et de la critique, autant par les excellents conseils qu'elle renferme, que par la série d'exercices et d'études qui sont comme la mise en pratique de toute sa partie théorique.

Les harpistes, — trop peu nombreux aujourd'hui, — y trouveront en substance ce que renferment de saillant et d'utile les méthodes de Boehsa, de Xavier Desargus, de Dizi et de Théodore Labarre, avec des aperçus nouveaux sur l'emploi du cinquième doigt, et des tableaux très-ingénieux pour servir à la transposition. La harpe est devenue un instrument d'orchestre; il est, en conséquence, indispensable que le harpiste puisse transposer facilement à la première lecture.

Dans ces tableaux, M. Prumier fils a formulé en quelque sorte les difficultés de la transposition omnitonique, lesquelles consistent surtout dans la transformation des altérations. Dans la transposition, la grande difficulté n'est point de changer le nom des notes d'après celles qui sont écrites; de lire *ré*, par exemple, quand on voit *ut*, et qu'on transpose d'un ton plus haut; il suffit pour cela de connaître les différentes clés et de les avoir suffisamment pratiquées.

La grande difficulté dans l'opération de transposer consiste à transformer régulièrement, par la pensée, les notes altérées qui se présentent dans le courant du morceau. Tant que la note bémolisée, diézée ou bécarrisée, reste dans la transposition une note bémolisée, diézée ou bécarrisée, l'opération est simple; mais quand la note bémolisée se transforme en note doublement bémolisée ou en bécarre, que la note bécarrisée devient bémolisée ou diézée, que cette dernière passe à l'état de note naturelle ou de note doublement diézée, l'opération alors se complique, et la seule pratique des clés n'est plus suffisante. Les difficultés

de la transposition sont plus épineuses encore, quand le ♭ se transforme en ♯, le ♮ en ♭♭ ou en ♯, le ♮ en ♭.

M. Prumier fils, en mettant en regard des quatorze transpositions inférieures ou supérieures les tonalités majeures et mineures où peuvent se rencontrer ces transpositions, a créé un formulaire qu'on pourrait comparer à la table de Pythagore pour les nombres,

Il est, je crois, le premier qui ait ainsi présenté et classé ces difficultés, et cette œuvre de patience ne sera pas une œuvre stérile, nous en sommes convaincu.

Comme tous ceux qui ont examiné avec soin les produits de la classe 10, nous nous sommes arrêté plusieurs fois devant la bibliothèque de M. Léon Escudier parée de toutes les partitions de Verdi et d'un beau buste de ce maître.

Que l'auteur de *Don Carlos* et du *Trovatore* figurât au milieu de ses œuvres, c'était tout simple ; mais que venait faire dans cette collection toute spéciale l'opéra de *Don Juan?* Verdi et Mozart sont deux noms qui hurlent de se trouver ensemble, s'il faut en croire les admirateurs idolâtres du divin auteur de la *Flûte enchantée* et des *Noces de Figaro*. Et puis n'a-t-on pas vu les critiques *les plus autorisés*, comme on dit, assurer avec leur autorité habituelle que l'auteur d'*Ernani* n'avait jamais rien pu comprendre à la musique de *Don Juan*, et que même il s'était toute sa vie obstinément refusé à assister à une seule des représentations de ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvres. Or, s'il en est ainsi, quel sentiment singulier, malicieux, inexplicable, avait pu faire agir M. Escudier? J'ai voulu éclaircir ce mystère, et voici à peu près ce que m'a répondu M. Léon Escudier :

— C'était en 1833, à Milan ; Verdi avait alors dix-huit ans. Le futur auteur de *Nabuchodonosor* prenait des leçons d'harmonie et de composition du maestro Lavigna, un vieux de la vieille, qui n'admettait guère en fait d'opéras que ceux de Paësiello. Quand on lui parlait des ouvrages de Rossini notamment, Lavigna se mettait en fureur.

Mais on ne pouvait pas, pour plaire à Lavigna, ne jouer à Milan que des opéras de Paësiello. Le directeur du théâtre de la Scala, pensant que Mozart avait du bon, voulut monter *Don Juan*, et il chargea le professeur de Verdi du soin de diriger les répétitions.

Pour conduire les études d'un opéra, il faut avant tout le connaître.

Tous les jours, pendant trois mois, de huit à onze heures du soir, Lavigna et Verdi chantèrent et accompagnèrent tour à tour le chef-d'œuvre allemand.

A force de chanter et d'accompagner *Don Juan*, l'admirateur jusque-là exclusif de Paësiello finit par croire qu'il ne serait pas impossible qu'il fût possible qu'il y eût quelques beautés dans cette partition. Pour s'éclairer tout à fait, Lavigna et Verdi recommencèrent, pendant près de deux mois encore, à chanter et à accompagner l'éternel *Don Juan*. Lavigna avait l'admiration difficile ; mais quand il admirait, il admirait bien. Après cinq mois de méditations quotidiennes, *Don Juan* fut considéré par le *maestro* comme une œuvre de grand mérite. Quand on monta cet opéra à la Scala, le professeur de Verdi exigea pour l'instruction de son élève que celui-ci assistât à toutes les répétitions.

L'élève, quoique d'un caractère entièrement indépendant, se soumit aux volontés de son professeur.

Don Juan fut joué avec un immense succès, et Lavigna, de plus en plus enthousiasmé, exigea que Verdi, qui n'avait pas manqué à une seule des répétitions, assistât à toutes les exécutions.

Verdi connut alors un supplice nouveau qui manque à la belle collection de supplices dans l'enfer de Dante. Il se résigna, et ses tourments musicaux ne cessèrent point avec les représentations de *Don Juan* à la Scala. En effet, le directeur de la société philharmonique de Milan ayant voulu à son tour régaler ses auditeurs des principaux morceaux de cette partition, ce fut Verdi que l'on choisit pour tenir le piano. L'infortuné musicien invoqua les dieux pour leur demander de quel crime il avait pu se rendre coupable. Les dieux, qui ne disent jamais rien quand on ne parle pas pour eux, se turent, et Verdi se mit au piano.

Tout a une fin ici-bas, même les exécutions de *Don Juan*. Verdi se croyait débarrassé du divin et infernal chef-d'œuvre, quand il reçut la visite d'un inconnu. Ce personnage, petit et trapu, paraissait avoir quarante ans.

— Monsieur, dit-il à Verdi, je sais combien vous aimez la musique de *Don Juan*, à laquelle vous avez voué un véritable culte.

— Mon Dieu ! fit l'elève de Lavigna en levant les yeux au ciel, ayez pitié de moi !

— Je suis venu, poursuivit l'étranger, vous remercier de la part que vous avez prise au succès de *Don Juan* à Milan, et vous prier de me le jouer au piano de temps en temps pendant l'année que je compte passer auprès de vous à Milan.

— Qui êtes-vous? demanda Verdi terrifié.

— Je suis le fils de Mozart.

— Ah! pensa le pauvre musicien, *Don Juan* me tuera.

Mais, comme il convient d'être poli en toute circonstance, Verdi essaya de sourire et promit de jouer un peu de *Don Juan* tous les jours.

Il tint parole. Pendant près d'un an, le fils de Mozart se rencontra presque tous les jours avec le jeune compositeur, et chacune de ces rencontres fut une audition du tyrannique chef-d'œuvre.

Verdi, à ce moment, offrit de parier qu'il écrirait de mémoire la partition entière de *Don Juan*, en commençant par la dernière note pour finir à la première. Personne n'osa tenir ce pari.

Il y a quelques mois, quand *Don Juan* se jouait à la fois à Paris sur les trois grandes scènes lyriques des Italiens, de l'Opéra et du théâtre de la place du Châtelet, un critique invita Verdi à entendre, *ne fût-ce qu'une fois*, l'ouvrage de Mozart, *qu'il ne devait pas connaître*.

— Merci, dit simplement Verdi, je suis un peu fatigué aujourd'hui; ce sera pour une autre fois, si vous le permettez.

— Le profane! pensa le critique, il mourra sans avoir entendu et peut-être sans jamais avoir lu le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, l'incomparable *Don Juan*. Oh! les Italiens!

On comprend que le *great attraction* de l'exposition de M. Léon Escudier ait l'édition complète des opéras de Verdi, ce maître si contesté encore aujourd'hui en France, et devenu le compositeur le plus populaire, malgré toutes les contestations. Mais à côté des opéras de ce compositeur, il est des ouvrages qui méritaient de fixer l'attention autrement que par la bonne impression, la gravure et le papier: je veux parler des méthodes. Il est fâcheux, très-fâcheux, qu'un jury n'ait pas été constitué pour apprécier le mérite des méthodes d'instrument et des traités de haute composition exposés classe 10, comme il s'en est créé un pour juger et récompenser les ouvrages d'enseignement élémentaire de l'art exposés classe 89. On a cru voir dans cet examen de trop grandes difficultés à surmonter quand, suivant nous, rien n'était plus facile et plus équitable aussi. Quoi qu'il en soit, les méthodes d'instrument ont été exposées par les éditeurs uniquement en vue de l'édition. Mais il n'était pas défendu à l'amateur d'ouvrir ces méthodes et d'en apprécier le mérite moral. C'est ce que nous avons fait pour la méthode de harpe de MM. Prumier père et fils, et pour toutes celles qui nous promettaient quelque intérêt.

Dans la vitrine de M. Léon Escudier figurait la méthode de cornet à pistons et de saxhorn d'Arban.

Arban est le Paganini du cornet à trois pistons, et il professe au Conservatoire de musique une classe de saxhorn. Il avait donc toute l'expérience et toute l'autorité pour écrire une méthode de ces instruments. Les explications y sont précises et souvent neuves sur la manière d'attaquer le son et sur le coup de langue,—expression vicieuse, entre parenthèse, la langue ne donnant aucun coup et opérant, au contraire, par un mouvement en arrière pour faire l'office d'une soupape. — D'excellentes instructions y sont données aux élèves sur le style, dont la pose du son est un des premiers éléments. Combien je partage les sentiments de M. Arban quand, après avoir recommandé l'observation du rhythme si souvent négligé même par des solistes applaudis, il ajoute : « En dehors des défauts de rhythme il existe beaucoup d'autres défauts ; presque tous peuvent se rapporter à une ambition mal dirigée, à un goût douteux, à une fâcheuse tendance aux exagérations. Bien des artistes se figurent qu'ils font preuve de sentiment quand ils ont enflé des sons par saccade, et qu'ils ont abusé du tremblement produit au moyen du cou, et qui laisse entendre un *ou ou ou* des plus désagréables. » Oui, c'est fort juste, l'ambition qui perd les hommes en général, cause souvent la perte des cornettistes en particulier et de tous les virtuoses. Ils sont applaudis un jour pour une exagération, et ils finissent par se persuader qu'il faut exagérer les accents pour bien phraser, que le rhythme et la mesure sont faits pour les écoliers, et qu'ils doivent s'en affranchir. *Tempo rubato,* disent-ils. A la bonne heure ! mais s'il est moins grave de voler le temps de la mesure que la tabatière en or dans la poche du priseur, ce vol de la mesure est assez rarement justifié pour qu'on doive le condamner en principe.

En somme, dans l'ouvrage de M. Arban, la partie théorique est au niveau de la partie pratique, et je regrette seulement que cette excellente méthode ne traite pas du cornet à six pistons indépendants. Le système des six pistons est la dernière invention d'Adolphe Sax. Nous en parlerons en détail à la 4e partie de cet ouvrage, et nous démontrerons qu'elle remédie d'une façon radicale à tous les défauts inhérents à la structure du cornet à trois pistons et de tous les autres instruments de cuivre.

Nous devons aussi une mention très-honorable à un autre traité d'enseignement : *Grande méthode complète de saxophones par L. Mayeur,*

sous-chef de musique au régiment de la garde impériale. Cette méthode vient après celle que Georges Kastner, enthousiasmé du saxophone, fit paraître à la naissance même de cet instrument. Depuis près de vingt ans, le saxophone a fait son chemin dans le monde de l'harmonie; des virtuoses se sont formés, de nouveaux doigtés ont été découverts; on a pu reconnaître toutes les ressources de chacun des membres de cette famille en cuivre et à bec, et la méthode de M. L. Mayeur, — un maître accompli en l'art de jouer du saxophone,— vient très-heureusement, même après celle de Georges Kastner, qui pourtant reste excellente dans les parties qu'elle a pu traiter.

M. Mayeur suppose son élève déjà musicien, et il débute par de très-sages conseils sur le choix d'un instrument et sur la manière de l'entretenir en bon état. Kastner, lui, s'attaquait à l'élève tout à fait ignorant de musique, et sa méthode est précédée d'un exposé des principes de cet art qui ferait la fortune de plus d'un solfége de ma connaissance. Ces deux ouvrages, loin de se nuire, se complètent, au contraire, et forment comme un même livre en deux tomes.

Les élèves, les artistes même, liront avec fruit les observations de M. Mayeur sur la phrase musicale et la respiration, sur le rythme, sur le trait, etc. Le doigté est l'objet d'une page extrêmement intéressante, et les études, — particulièrement les études du coulé, — sont écrites en virtuose pour qui l'instrument n'a plus de secret. De jolis petits duos et même un quatuor font suite aux études et terminent, on ne peut mieux, cet ouvrage auquel on peut sans crainte prédire un succès complet.

Saluons en passant les publications si variées de la maison J.-F. Colombié, celles de M. Maho, celles de Moncelot, celles de M. Choudens, dont Gounod est la gloire et la fortune. Exprimons nos regrets et notre surprise, de l'abstention systématique de M. Richault dans ce congrès de la librairie musicale; félicitons la maison Gérard et Cie de ses nombreuses éditions, parmi lesquelles se détachent des opéras de Félicien David, et quelques bons livres d'enseignement musical; rendons un dernier hommage aux inépuisables richesses de M. Heugel, que nous retrouvons partout où la musique a sa place, et arrêtons-nous un instant devant le *Panthéon musical* de la maison Lemoine.

M. Lemoine est un des grands éditeurs de Paris qui ont compris tout ce qu'il y avait de réformes à faire dans le commerce de musique, pour

mettre ce commerce en harmonie avec les besoins du monde musical moderne, particulièrement des pianistes. Ce n'est pas, je crois, exagérer de porter à 500,000 le nombre des humains qui promènent leurs doigts sur l'ivoire du piano dans notre belle patrie. Tous les jours de nouveaux pianistes s'ajoutent aux anciens, et il n'y a pas de raison pour que cette progression se trouve arrêtée. Devant une clientèle aussi formidable, fallait-il continuer les errements de l'ancien commerce de musique, coter cinq francs quelques pages imprimées qui reviennent à quinze centimes? M. Lemoine ne l'a pas pensé. Les autres éditeurs français imiteront son exemple. Profitant des moyens nouveaux dont s'est enrichi la typographie dans ces derniers temps, M. Lemoine a pu entreprendre la réimpression de tous les classiques du piano, et il livre au public des chefs-d'œuvre consacrés à un prix qui aurait pu paraître fantastique il n'y a pas vingt ans. Voilà une révolution salutaire pour l'art, et il faut tenir grandement compte à M. Lemoine d'en être le promoteur en France.

LISTE DES ÉDITEURS DE MUSIQUE FRANÇAIS RÉCOMPENSÉS, D'APRÈS LE CATALOGUE OFFICIEL DES RÉCOMPENSES.

Médailles d'argent.

Heugel, *Paris*. Éditions de musique.
Brandus et G. Dufour, *Paris*. Éditions de musique.
Lemoine, *Paris*. Éditions de musique.
Gérard et Cie, *Paris*. Éditions de musique.
L. Escudier, *Paris*. Éditions de musique.

Médailles de bronze.

A. Choudens, *Paris*. Éditions de musique.
L. Mougelot, *Paris*. Éditions de musique.
J. F. Colombié, *Paris*. Éditions de musique.
Maho, *Paris*. Éditions de musique.
Madame veuve Panseron, *Paris*. Solféges et méthode de chant.
J. B. Baudon, *Paris*. Gravure de musique.

Nota. — Ces récompenses et les récompenses similaires, aux éditeurs de musique étrangers, et dont on trouvera les noms dans l'examen que nous faisons par nationalités à la 4e partie de notre ouvrage, ont été accordées et classées par le même jury qui a accordé et classé les récompenses délivrées aux facteurs d'instruments de toutes les nations.

Nous donnons à cette place le nom des membres composant ce jury international, afin de n'avoir plus à y revenir quand nous parlerons des médailles et des mentions dont les fabricants d'instruments français et étrangers ont été l'objet, ainsi que leurs coopérateurs.

JURY INTERNATIONAL

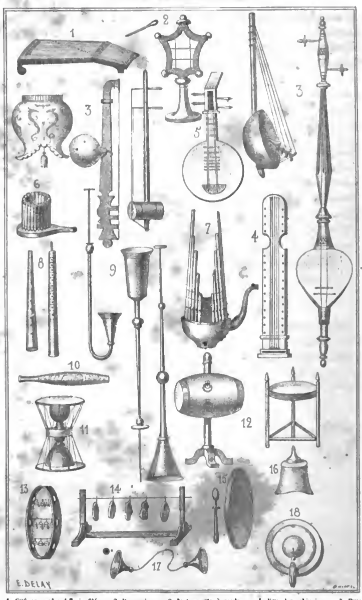
Pour les instruments de musique et les éditions musicales.

Général Mellinet, sénateur, président (France).
Georges Kastner, de l'Institut, vice-président (France).
Ambroise Thomas, membre de l'Institut (France).
Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, rapporteur (Belgique).
Hanslick, professeur à l'Université de Vienne (Autriche).
Schiedmayer, facteur de pianos à Stuttgart (Prusse).
Lord Filtzgerald (Angleterre).
L'honorable Eggerton (Angleterre).

Membres associés n'ayant pas pris part au vote.

Auguste Wolff.
Henri Herz.
Pierre Schaeffer.
Vuillaume.

INSTRUMENTS CHINOIS.



1. CHÉ en cordes de soie filée. — 2. Percussion. — 3. Instruments à cordes. — 4. KIN, lyre chinoise. — 5. BINA. — 6. TAMKIN. — 7. Cheng ou orgue à anches libres. — 8. Flûtes. — 9. Variété de songs. — 10. BISEN en bois. — 11. KING-KON. — 12 Deux tambours. — 13. Sorte de tambourin. — 14. Instrument de pierres sonores. — 15. TAM-TAM en id. — 16. Cloche. — 17. Timbales, l'une en cuivre, l'autre en acier. — 18. Timbales en cuivre.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

APERÇU GÉNÉRAL.

Les instruments de musique peuvent se diviser en six grandes catégories, dont chacune se subdivise en plusieurs sections.

Les six grandes catégories comprennent : les instruments à cordes, — les instruments à vent à embouchure, — les instruments à vent, à clavier, — les instruments mécaniques, — les instruments mixtes formés d'éléments appartenant aux familles indiquées plus haut, — et les instruments de percussion.

Les instruments à cordes se subdivisent en instruments à archet, instruments à cordes pincées, instruments à cordes frappées.

Les instruments à vent se subdivisent en instruments à souffle à embouchure latérale, — en instruments à anches à double languette, — en instruments à anches à languette simple battante, — en instruments de cuivre à embouchure conique ou à bocal, — en instruments à clavier à tuyaux, — en instruments à clavier à anches libres, — en instruments mécaniques à tuyaux.

Enfin, l'industrie si importante des instruments de musique se complète en outre des instruments mixtes et de percussion, — partagés en plusieurs branches, — des produits divers qu'on désigne sous le nom *d'objets accessoires des instruments de musique.*

Nous allons examiner successivement cette grande famille de l'harmonie chez les différents peuples du monde, et cela sans sortir de cette Exposition universelle qui fait l'objet de notre travail : car il n'est pas une nation, pas une tribu sauvage, qui n'ait enrichi cet immense musée de quelque instrument de musique.

La France se présente d'abord, autant par les excellents produits de sa fabrication que par le nombre de ses exposants.

Mais que de richesses et que de curiosités instrumentales fournies

par la Grande-Bretagne, par l'Autriche, par la Prusse, par l'Italie, par la Belgique, par la Russie, par la Turquie, par la Suisse, par l'Espagne, par le Portugal, par les grands-duchés de Hesse et de Bade, par les États-Unis, par la Grèce, par le Danemark, par la Suède et la Norwége, par les Pays-Bas, par l'Égypte, par le Brésil, par le Maroc, par le Chili, par l'Uruguay, par la République Argentine, par Java, par les États Pontificaux, par l'empire chinois, par le royaume de Siam, — dont le premier et le seul exposant était le roi de Siam lui-même, Sa Majesté Semdelch-Phra-Paramedr-Maha-Mongkut, — par les peuplades du centre de l'Afrique, par les tribus des Montagnes Rocheuses, etc., etc.

Il n'est pas jusqu'à la principauté de Liou-Kiou, qui n'ait tenu à honneur de figurer dans cette galerie des arts libéraux où la musique avait une si large place.

Mais ce n'est pas tout encore, et l'art musical, qui ne perd ses droits nulle part, se retrouvait sous la forme d'instruments historiques dans cette exposition toute spéciale et d'un intérêt si puissant, qui avait nom *Histoire du travail et monuments historiques* [1].

1. ARRÊTÉ RELATIF A L'EXPOSITION DES ŒUVRES CARACTÉRISANT LES GRANDES ÉPOQUES DE L'HISTOIRE DU TRAVAIL.

Le ministre d'État, vice-président de la commission impériale,

Vu le décret du 1er février 1865 instituant la commission impériale;

Considérant que l'achèvement des plans du palais permet d'organiser dans ses détails l'exposition des œuvres antérieures au XIXe siècle.

Considérant qu'il importe à la pratique des arts et à l'étude de leur histoire de faciliter la comparaison des produits du travail de l'homme aux diverses époques et chez les différents peuples, de fournir aux producteurs de toutes sortes de modèles à imiter, et de signaler à l'attention publique les personnes qui conservent les œuvres remarquables des temps passés;

ARRÊTE :

ARTICLE 1er. — La galerie de l'histoire du travail recevra les objets produits dans les différentes contrées depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

ART. 2. — Les objets se rattachant à l'industrie de chaque nation seront placés dans une portion distincte de la galerie, et disposés de manière à caractériser les époques principales de l'histoire de chaque peuple.

ART. 3. — L'exposition des sections étrangères sera faite par le soin des commissions chargées d'organiser la participation de chaque pays à l'exposition universelle de 1867.

ART. 4. — Une commission spéciale est chargée d'organiser pour la section française l'exposition des produits caractérisant les différentes époques de l'histoire du travail national, et de soumettre à l'approbation de la commission impériale les règlements et instructions à publier dans ce but.

On peut dire à juste titre que les instruments de musique ont été le produit le plus universellement représenté de l'industrie humaine tout entière, dans cet entrepôt merveilleux du génie de tous les peuples, appelé le Champ-de-Mars.

Quel fait plus digne de remarque pour l'artiste et pour le philosophe!

C'est que la musique est bien véritablement le langage du cœur, et que les sentiments naturels sont partout les mêmes, à Paris comme à Tombouctou, à Londres comme chez les Lutuani. Sans doute, l'expression varie suivant les peuples, leur éducation, leurs mœurs, leurs habitudes; mais ce ne sont là que des manifestations diverses d'un même sentiment, et l'on peut être sublime en chantant une bamboula accompagnée d'une marimba, tout autant qu'en disant un grand air avec l'appui d'un orchestre complet. Le sublime, en musique du moins, est moins dans la forme que dans la manifestation du sentiment élevée à la puisssance d'*idée*. L'idée, quand elle existe réellement, quel que soit l'agent qui serve à la manifester, quelle que soit la forme dans laquelle elle nous apparaît, séduit notre âme et la remplit de poétiques et mystérieuses révélations. L'idée serait-elle, comme l'a dit quelque part Lamennais, un reflet du grand œuvre de la nature, dont nous sentons, par un phénomène délicieux d'affinités, vibrer en nous la divine harmonie?

ART. 5. — Sont nommés membres de cette commission :

Le comte DE NIEUWERKERKE, sénateur, membre de l'Institut, surintendant des beaux-arts, président de la commission impériale des monuments historiques de France ;

Le marquis L.-H. DE LABORDE, membre de l'Institut, directeur général des archives de l'empire, membre de la commission impériale des monuments historiques de France ;

DE LONGPÉRIER, membre de l'Institut, conservateur des antiquités au musée du Louvre, membre de la commission impériale des monuments historiques de France ;

L. DU SOMMERARD, directeur du musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny, membre de la commission impériale des monuments historiques de France ;

LARTET, membre honoraire de la Société d'anthropologie ;

Le baron Alphonse DE ROTHSCHILD ;

Alfred DARCEL, attaché à la conservation des musées impériaux, membre du comité impérial des travaux historiques, *secrétaire*.

ART. 6. — La Commission sera présidée par M. le comte de Nieuwerkerke.

ART. 7. — La Commission pourra s'adjoindre des comités spéciaux dont les membres seront nommés sur sa proposition.

ART. 8. — Le Conseiller d'État, commissaire général, est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Paris, le 8 janvier 1866.

Le Ministre d'État, vice-président de la commission impériale,
Signé : ROUHER.

On a beaucoup parlé de progrès en musique depuis quelque temps surtout, et il existe de par le monde des gens de très-bonne foi qui s'imaginent avoir découvert, sous ce titre orgueilleux de *musique de l'avenir,* toute la philosophie de l'art et les vrais accents du cœur. Jusqu'à l'arrivée de ces admirables docteurs, le cœur humain n'avait donc fait que radoter ! Il parle à cette heure, grâce à eux, à leurs découvertes dans le domaine du sentiment ! Ils l'assurent sérieusement, et il est de braves gens qui les écoutent sans rire ! Fatigué d'entendre bourdonner à ses oreilles par les hannetons de la musique les gros mots de *progrès, décadence, avenir, passé, présent, convention,* l'auteur de *Guillaume Tell* s'est à la fin impatienté, lui pourtant si doux, si endurant, et dans une épître familière à M. Filippi, directeur du *Mundo artistico,* de Milan, il vient de jeter la lumière la plus pure, la plus saisissante sur les rêves obscurs de tous ces cerveaux malades. Pour tous ceux que n'aveugle pas l'esprit de parti et dont l'excitation des nerfs n'a pas troublé la raison, il est clair que les apôtres de la nouvelle école musicale ne sont pas les inventeurs du beau en musique, et que le cœur humain existait avant eux. Mais qu'ont-ils donc découvert, ces Christophe Colomb du Nouveau-Monde de l'harmonie ? Est-ce la musique déclamatoire ? est-ce la mélodie ? est-ce l'orchestre ? est-ce le rhythme ? Écoutons Rossini ; la citation est un peu longue, et je la trouve trop courte :

« Ils voudraient même imposer aujourd'hui, comme nouveauté et comme trouvaille, ce qui est pour ainsi dire antédiluvien. Ces docteurs en musique nous parlent de musique déclamée, de musique dramatique !!! il faut supposer que ces messieurs ignorent que les célèbres musiciens Dufay et Gondimel ont produit, pendant l'espace d'un siècle et demi à peu près, *exclusivement* de la musique déclamée, sans rhythme, ou bien dramatique. Vinrent ensuite les autres célébrités Gocini et Peri continuant le même genre dans leurs compositions musicales, qu'ils appelaient « Opéras en style récitatif ».

« Survinrent enfin le Titan musical Gluck et ses collègues, qui étaient, à ce qu'il me semble, suffisamment avancés dans le genre déclamé et dramatique.

« Ne croyez pas, mon bon docteur Filippi, que je sois par système antidramatique; non vraiment, et bien que je fusse virtuose du *bel canto* italien avant de me faire compositeur de musique, je partage la maxime philosophique du grand poëte qui a dit :

Tous les genres sont bons,
Hors le genre ennuyeux.

« Quant à la méthode actuelle de nos chers collègues, il faut convenir que les bouleversements sociaux produits par la crainte, l'espérance, la révolution

et d'autres choses encore, portent avec eux l'inévitable conséquence de forcer les pauvres compositeurs de musique (qui pour la plupart travaillent « pro famé et pro Famâ ») à se torturer le cerveau pour trouver de nouvelles formes, des moyens hétérogènes, afin de pouvoir satisfaire les nouvelles générations contemporaines, nées presque toutes au centre de la rapine, des barricades et autres petites choses semblables !

C'est à vous maintenant, monsieur le critique, à prêcher de toutes vos forces aux jeunes compositeurs de musique qu'il n'y a ni progrès, ni décadence, dans ces dernières nouveautés ; faites-leur sentir que leurs puériles trouvailles sont filles de la patience seulement, et non de l'inspiration. Dites-leur qu'ils aient enfin le courage de s'émanciper des habitudes de convention et qu'ils saisissent avec ferveur et pleine confiance ce qu'il y a de divin et de séduisant dans l'art musical italien et qui est la mélodie simple et la variété dans le rhythme. Si les jeunes compositeurs suivent cette route, ils arriveront facilement, ils atteindront la gloire désirée, et leurs productions auront la durée de celles de nos antiques saints pères, Marcello, Palestrine, Pergolese, Porpora, et comme l'auront indubitablement celles de nos célèbres contemporains, Mercadante, Bellini, Donizetti, Verdi.

« Mon cher et intelligent docteur Filippi aura remarqué que j'ai passé exprès sous silence la parole *imitative* dans les recommandations que je vous ai faites pour les jeunes compositeurs sur l'art musical italien, pour lequel je n'ai demandé que la mélodie et le rhythme ! Je resterai toujours *inébranlable* dans mon opinion que l'art musical italien (surtout pour la partie vocale) doit être tout idéal et expressif, jamais imitatif, comme le voudraient certains philosophes matérialistes. Qu'il me soit permis de dire que les sentiments du cœur s'exhalent et ne s'imitent pas. Pour corroborer mon résumé de l'art musical et ses branches, je dirai que la parole expressive n'exclut certainement pas la déclamation, moins encore la musique dite dramatique ; j'affirme même que maintes fois elle l'exige.

« Lorsque l'idéal peut s'associer au mode expressif, il ouvre la voie (ce que je préfère) au chant noble, simple, fleuri, passionné. Disons-le donc une fois pour toutes, l'imitation est l'apanage, le compagnon inséparable et souvent l'aide principal des adeptes des beaux-arts, la peinture et la sculpture. Si à cette imitation se joignent un noble sens artistique et un peu de génie (ce dont la nature est peu prodigue), ce dernier (le génie), bien que souvent rebelle aux principes, sera toujours et par lui seul créateur du beau ! »

Est-ce à dire, après ce qu'on vient lire, que Rossini nie le progrès en musique ? Non, mais il ne le reconnaît que dans les moyens mis à la disposition des compositeurs, dans l'invention de nouveaux instruments et dans les perfectionnements apportés aux anciens. Je cite encore le maître vénéré, le grand maître.

« Je vous dirai enfin, et pour ne pas laisser sans analyse les deux paroles,

Progrès, Décadence, que je n'accorde de progrès qu'à la fabrication de nouveaux et innombrables instruments de musique, progrès qui sourit aux séditieux amateurs de la musique imitative, et ce n'est pas leur plus grand tort. Je ne puis nier une certaine décadence dans l'art vocal, ses nouveaux cultivateurs tendant plutôt au style hydrophobe qu'au doux chant italique qui se sent jusqu'au fond de l'âme. Que Dieu accorde son pardon à ceux qui en furent la cause originaire ».

Avec son bon sens accoutumé, Rossini, dans ce spirituel manifeste, — car c'en est un véritable, — s'est bien gardé de s'aventurer sur le terrain du beau absolu, — terre promise et terre défendue, — où les apôtres de la nouvelle école tentent péniblement d'édifier un empire impossible à leur orgueil sans limite. Rossini, l'histoire en main, les philosophes présents à sa mémoire, aurait pu dire : Où est le beau, où est le laid, où est le bon, où est le mauvais dans cet art de la musique, qui flatte d'autant plus nos instincts qu'il est plus arrêté dans la forme, plus vague dans la signification ? Oui, la musique n'étant point une langue et ne pouvant produire que des émotions sans exprimer rien de précis, la musique éveille par cela même toutes les facultés de notre imagination, en même temps qu'elle agit directement par le rhythme sur les fonctions de notre organisme. Le beau n'est que le mieux, par rapport à notre éducation, à l'état de la civilisation dans laquelle nous sommes placés ; c'est pour cela que le beau, c'est-à-dire le mieux, n'est jamais la conquête d'un seul homme, qu'il est celle d'une civilisation entière. Que Beethoven fût né à Pékin et qu'il n'en fût jamais sorti, j'ai la conviction qu'il serait resté, par la pensée, aussi étranger à la musique qu'il a pu concevoir dans un milieu européen, que l'illustre auteur du *Chalumeau de Niou-va*, Ta-Jam, musicien de l'empereur Hoang-ti, ou que le non moins illustre Li-Ko-Ki, auteur de l'*Oiseau céleste*, joueur de flûte, poëte et chef des gardes de l'empereur Y-Tsoung, qui florissait 860 ans avant Jésus-Christ.

Si l'on jugeait du mérite des œuvres d'art par l'effet qu'elles produisent, on arriverait à cette conclusion singulièrement erronée que la musique et les instruments modernes sont loin de valoir aujourd'hui ce qu'ils valaient autrefois, car la musique ne fait plus de miracles; tout au plus fait-elle des recettes. Or, à ne considérer que la forme, le style en musique et les agents sonores inventés à notre époque, il n'est pas douteux que l'art des sons ait, dans ces deux derniers siècles, suivi une phase constamment ascendante. Certes, j'admire bien volontiers la

puissance des trompettes, dont le son suffit à faire écrouler les murs de Jéricho, qu'on ne pourrait renverser dans l'état actuel de nos progrès artistiques qu'au moyen d'une puissante artillerie. Je m'incline humblement devant la lyre d'Orphée, qui transformait, par l'effet de ses mélodies, les lions en agneaux et les cerbères en king-charles. Mais on peut affirmer qu'Orphée risquerait fort, dans notre siècle avancé, de se voir refuser un engagement à l'Eldorado.

Je ne suis pas moins émerveillé quand je vois Timothée (qu'il ne faudrait pas confondre avec Timothée Trimm) exciter les fureurs d'Alexandre au moyen du mode phrygien et le rendre à volonté caressant comme une chatte par l'emploi du mode lydien. Nos souverains actuels — je parle de ceux qui peuvent supporter la musique — donnent une épingle de soixante-quinze francs au pianiste qui les fait bâiller. Dans les temps plus voisins des nôtres, je suis plus surpris encore de lire qu'Erric, roi de Danemark, entrait dans de telles exaspérations en entendant certains airs, qu'il tuait ses meilleurs domestiques pour essayer d'apaiser ses colères. De nos jours, les domestiques consentiraient avec peine, tant ils sont irrespectueux, à se laisser tuer par un monarque quelconque, fût-il anti-musicien. Le musicien Claudin m'inspire un vif sentiment d'admiration quand je le vois, aux noces du duc de Joyeuse, exciter si extraordinairement l'enthousiasme d'un courtisan que celui-ci s'oublie au point de dégainer devant Henri III, ce monarque de tant d'esprit et de mignons. Les courtisans depuis trop longtemps n'oublient qu'une chose, devant les monarques : la dignité, qui ne saurait s'allier avec la platitude.

Qu'il y ait de l'exagération dans tous ces récits, je l'admets, elle est évidente; mais l'exagération n'est que l'enflure d'un fait, et le fait réduit à ses justes proportions est encore très-étonnant.

Oui, la musique produisait autrefois des effets qu'elle ne produit plus, et sa prodigieuse vertu l'avait fait considérer par les plus grands esprits de l'antiquité, Platon, Aristote, Polybe, Pythagore, Athénée, Plutarque, etc., comme un art céleste à l'usage des dieux et des âmes des bienheureux.

Il ne faudrait donc pas juger exclusivement de la beauté de la musique par l'impression qu'elle produit sur nos sens.

Les sauvages de l'Afrique et de l'Amérique sont poëtes avec des dialectes de trois cents mots : pourquoi ne seraient-ils pas musiciens avec des instruments informes et même détestables ? Je n'entends pas dire

qu'ils soient musiciens à notre manière; mais,en l'étant à la leur, ils sont comme ils doivent être, pour que cet art s'harmonise avec le degré de leur civilisation. Les sauvages ont leurs chefs-d'œuvre comme nous avons les nôtres, et chez eux comme chez nous, le beau n'est que le mieux.

Voyez les outils des hommes primitifs, voyez leurs instruments de musique, et les moyens employés suffiront à vous donner l'idée du but qu'ils peuvent et veulent atteindre. Franklin définit l'homme un animal qui sait se faire des outils. C'est fort bien ; mais entre la hache en pierre, qui servait aux premiers hommes à se frayer un chemin dans les forêts épaisses où sont aujourd'hui placées les capitales de l'Europe, et la locomotive qui, par le moyen de ce qu'il y a de plus subtil, la vapeur, entraîne avec la vitesse d'une hirondelle des milliers de voyageurs, il y a l'écoulement des siècles balayant tout sur leur route, tout, excepté les conquêtes de l'esprit, que l'homme en mourant lègue à l'homme qui naît.

Sur le beau absolu, écoutons encore cette anecdote racontée par Voltaire ; elle est aussi sensée que plaisante dans la forme.

« J'assistai un jour, raconte l'auteur du *Dictionnaire philosophique*, à une tragédie auprès d'un philosophe.

« — Que cela est beau ! disait-il.

« — Que trouvez-vous de beau ? lui demandai-je.

« — C'est, dit-il, qu'il a atteint son but.

« Le lendemain, il prit une médecine, qui lui fit du bien.

« — Elle a atteint son but, lui dis-je ; voilà une belle médecine.

« Il comprit qu'on ne peut dire qu'une médecine est belle, et que, pour donner à quelque chose le nom de beau, il faut qu'elle vous cause de l'admiration et du plaisir. Il convint que cette tragédie lui avait inspiré ces deux sentiments, et que c'était là le *to kalon*, le beau.

« Nous fîmes un voyage en Angleterre : on y joua la même pièce, parfaitement traduite ; elle fit bâiller tous les spectateurs.

« — Oh ! oh ! dit-il, le *to kalon* n'est pas le même pour les Anglais et pour les Français.

« Il conclut, après bien des réflexions, que le beau est souvent très-relatif, comme ce qui est décent au Japon est indécent à Rome, et ce qui est de mode à Paris ne l'est pas à Pékin ; et il s'épargna la peine de composer un long traité sur le beau. »

Ce que Voltaire a dit des pièces de théâtre, on pourrait le dire des pièces de musique et des instruments qui en sont les agents.

Ne nous moquons donc pas trop des peuples asiatiques, par exemple, dont les orchestres nous paraissent ridicules, et rappelons-nous que, pour charmer la reine Élisabeth, de récente et vertueuse mémoire, on la condamnait pendant les heures du repas à un concert de douze trompettes et de deux grosses caisses, jouant sans cesse et tous ensemble. C'est Heurner qui nous l'assure, et je le crois sur parole.

Examinons ces agents sonores de la musique de tous les peuples et de tous les temps sans parti pris de dénigrement, en nous rappelant que partout et toujours l'homme a été semblable à l'homme, et que tout, en définitive, est bien qui pénètre le cœur et le ravit.

Autant pour varier la nature de nos sujets que pour obéir à un ordre logique en procédant du simple au composé, du naïf au savant, de l'ancien,—représenté par l'exposition des œuvres caractérisant les diverses époques de l'histoire,— au nouveau représenté par la facture actuelle des instruments de musique, nous commencerons cet examen par

LES INSTRUMENTS DES SAUVAGES AFRICAINS, AMÉRICAINS ET ASIATIQUES

Exposés par les colonies françaises, anglaises, espagnoles, portugaises et danoises.

Nos colonies ont recueilli, pour nous les envoyer, une très-curieuse collection d'instruments tirés de la Guyane, de la Cochinchine, du Sénégal, de la Guinée supérieure (pays de Gabon), des îles de Madagascar, de Taïti, de la Réunion, de Noukahiva, de la Nouvelle-Calédonie.

Une guitare montée de douze cordes nous donne une idée de la lutherie du peuple yolof dans la Sénégambie. Mahométans et fétiches écoutent et admirent cet instrument qui parle à leur imagination autant et aussi bien que la harpe à double mouvement pour nos oreilles exigeantes. Les douze cordes de la guitare nègre sont disposées sur deux rangs parallèles ; ajoutons que chaque rang comprend six cordes fixées les unes au-dessus des autres. Il ne doit pas être aisé d'accorder ces cordes entre elles ; mais on n'est pas difficile sans doute sur ce point, au Sénégal.

Bakel était représenté musicalement à l'exposition par une guitare aussi, mais d'un autre genre. Chaque corde est attachée à un bâton recourbé et fixé sur la caisse de résonnance. Question de forme, question de goût.

INSTRUMENTS DE L'AFRIQUE CENTRALE ET DES SAUVAGES DES DIVERSES PARTIES DU MONDE.



1. BONGO d'Afrique en corne d'antilope. — 2. EMBOUCHES d'Afrique. — 3. Deux flûtes de l'Océanie. — 4. Lyre africaine. — 5. AJACAZOLI, instruments à grelots de l'ancien Mexique. — 6. RABANA des Moluques. — 7. Instruments de l'Océanie. — 8. Intruments des Cafres. — 9. Deux grands tambours d'Afrique. — 10. Tambour des Moluques. — 11. Tambour africain. — 12. Violon africain. — 13. MARIMBA ou CHARIMBA des Cafres. — 14. Trompette des Indiens de la Floride. — 15. Sorte de hochets de la Virginie. — 16. Tambour africain. — 17 et 18. Instruments africains. — Tambour mexicain appelé HUCHUELT. — 20. MATRACA du Mississipi.

Je passe sur un violon de forme européenne, façonné grossièrement par un Stradivarius éthiopien, pour vous signaler encore une guitare des mêmes contrées, mais évidemment à l'usage plus particulier des filles de Cham, qui sont aussi des filles d'Ève, c'est-à-dire curieuses et coquettes. Un petit miroir est enchâssé dans l'instrument, et la belle au nez épaté, aux cheveux d'astracan, se regarde chanter et s'admire. Des flûtes, des tambours, des castagnettes, des guitares circulaires, des guitares allongées comme un bâton avec des boules placées de distance en distance, de petites harpes de forme rudimentaire, des pierres sonores, etc., complètent cette exposition dominée par la *flûte-tam-tam,* « représentant la récolte du vin de Palme ».

J'avais un peu oublié cette curieuse pièce de lutherie sauvage, quand le consciencieux critique du *Temps,* M. J. Weber, est venu me la remettre en mémoire. C'est un petit groupe en bois, sculpté au moyen d'un simple couteau, probablement. Le palmier a l'apparence d'un coquetier avec une tige allongée; la partie supérieure de cette tige est fermée par une peau tendue. Une figure humaine, — ou à peu près, — tient l'arbre embrassé et paraît le serrer fortement. Au pied de l'arbre, se trouve un vase pour recevoir la généreuse liqueur.

Ce que les nègres d'Afrique appellent *ambiza*, les nègres du Brésil le nomment *marimba.* Ce sont des verges de fer, plus ou moins trempées, d'inégales longueurs, comme les tuyaux d'une flûte de Pan, et qu'on met en vibration avec les deux pouces. Mais ce nom de marimba, les nègres l'appliquent à des instruments de différentes formes, ainsi qu'on pourra le voir par les dessins que nous offrons ici. L'instrument des Cafres, *charimba*, formé de douze à seize calebasses de différentes grandeurs, rangées entre deux planches, et qui servent de corps sonore à des planchettes mises en vibration par le moyen de deux baguettes, est aussi appelée marimba.

Si nous passons aux instruments à vent, la flûte et le hautbois dominent partout. C'est, après la flûte cafre, dite *lichak,* la flûte à trois trous et à nez de nos colonies indiennes appelée *crishma.* En Europe, les flûtistes ont une bonne ou une mauvaise embouchure; là-bas, ils ont une bonne ou une mauvaise *ennézure.* J'ai remarqué, à ce sujet, que, sur toute la surface du globe, l'homme fait le plus ridicule usage de son nez. Quand il ne s'en sert pas, sous une certaine latitude, pour souffler dans une flûte, ce qui est bête, il s'en sert ailleurs, ce qui est malpropre, pour renifler une poudre noire et irritante qui nécessite l'emploi de mouchoirs à car-

reaux. Je ne parle pas de ceux qui fourrent leur nez partout ; ils sont en majorité, ceux-là, dans tous les pays du globe.

On m'a signalé, mais je n'ai pu le voir, un instrument à vent de la Nouvelle-Calédonie, ayant la forme exacte de l'instrument qui causait une si grande terreur à M. de Pourceaugnac. J'ai vu jouer d'un instrument semblable dans un concert comique à New-York.

Les instruments des Moluques sont des tambours de formes diverses, des flûtes et de longues guitares.

Aimeriez-vous par hasard le bruit des crécelles ? Écoutez le *matacra* des Mexicains.

Voici une sorte de hautbois sauvage dans la partie consacrée à l'exposition des colonies anglaises. Le hautbois est un des plus anciens instruments connus, et on le trouve plus ou moins perfectionné partout où il y a des hommes. Pendant longtemps, en France, les hautbois, les tambourins et les flûtes furent les seuls instruments des orchestres de danse. C'est avec ces instruments champêtres que nos ancêtres dansaient pendant le joli mois de mai (le joli mois de mai était joli alors : il ne l'est plus guère) leurs *branles* et leurs *gaillardes* en plein air et sur l'herbette. Ah ! Florian, Ducray-Duménil et Mme Deshouillières, que vous êtes loin de nous ! Et vraiment, ce n'est pas tant mieux, car les plaisirs champêtres valaient certainement mieux, pour le corps et pour l'âme, que les après-midi et les soirées passés dans les brasseries et les estaminets chantants.

S'il faut en croire M. Benoît, qui les a longuement étudiés sur place, les Indiens du Sénégal n'ont d'autres instruments de musique que des flûtes et des tambours. Ces flûtes grossières, dont je crois avoir vu un échantillon, sont faites d'un morceau de jonc percé d'un trou, quelquefois de plusieurs, qui leur sert d'embouchure, et dans lequel l'Indien souffle de toute la vigueur de ses poumons. Cette musique, monotone et d'un rhythme peu saisissable, est accompagnée par intervalles d'un coup de tambour. Les plus raffinés joignent au son de ces flûtes et du tambour le son aigu d'une espèce de trompette faite d'un jonc long de quatre à cinq pieds, avec un bout de corne de bœuf. Ajoutons des chants, ou plutôt des cris par les musiciens et ceux qui les écoutent, et nous aurons l'ensemble instrumental et vocal de ces peuples, qui n'en seront pas de longtemps encore, je le crains, à la symphonie avec chœurs de Beethoven.

Pas de musique sans danse chez les Indiens. Les caraïbes sont pas-

sionnés pour le *chaoin*, qui est bien plutôt de l'épilepsie que de la danse. Imaginez les mouvements les plus baroques, les contorsions les plus endiablées, les gestes les plus furieux, et vous avez le chaoin. La *danse aux oiseaux*, de ces mêmes peuplades, est plus humaine, et même elle ne manque pas d'originalité. Les danseurs et les danseuses ont le corps tatoué de rouge et portent sur la tête, ainsi qu'autour du corps, des ornements en plumes de flamants et d'autres oiseaux de couleurs éclatantes et très-bigarrées. Voici comment, d'après M. Benoît, procèdent les danseurs : « Les hommes vont d'abord se cacher dans les bois ou derrière les arbres. Ensuite, les femmes ou les filles se disposent, accroupies les unes derrière les autres, et se mettent à contrefaire, avec un talent parfois étonnant d'imitation, les cris et les sifflements des différents oiseaux. A cet appel ou à cette provocation, les hommes répondent aussitôt par d'autres cris, en contrefaisant les bêtes féroces, les singes ou les porcs. Quelques moments après, ils sortent du bois, et aussitôt que les femmes les aperçoivent, elles se mettent à sauter comme des grenouilles, en se tenant toujours accroupies. Les premiers en font autant, et ils se mettent ainsi à courir tous les uns après les autres. Ce manége, vraiment drôle, se continue pendant quelque temps avec une vivacité extraordinaire. C'est un mouvement, un pêle-mêle aussi pittoresque que divertissant. On tombe, on se relève, on s'évite, on se poursuit. Et, quand cela a duré ainsi pendant un certain temps, chacune des filles finit toujours par se laisser attraper par celui seulement pour lequel elle a quelque inclination. »

On croit bien souvent découvrir des produits nouveaux, quand on ne fait qu'imiter des vieilleries. Je vois parmi les instruments à percussion des nègres le xylophon sous l'étiquette de *balafon*. Le xylophon, vous le savez sans doute, est l'instrument bois et paille dont joue avec tant de goût et de virtuosité le jeune Bonnay. C'est aussi l'instrument en quelque sorte classique des paysans russes, polonais, lithuaniens, tartares et cosaques. Le *balafon* a-t-il précédé le xylophon, ou celui-ci est-il venu au monde avant celui-là ? Voilà ce qu'il serait difficile de déterminer, et ce qui, d'ailleurs, importe médiocrement.

Ne considérant pas comme des peuples sauvages — bien loin de là — les Indiens des Indes anglaises, les Japonais et les Siamois, je réserve leurs instruments de musique, si curieux de forme, pour m'arrêter un instant devant les quelques spécimens d'instruments à l'usage des Peaux-Rouges.

C'est d'abord une *raquette,* instrument avec lequel on ne risque pas de faire de fausses notes, par la raison qu'il ne produit aucune note. Imaginez une sorte de cornue en cuir de buffle, remplie de petits cailloux, et que l'*artiste* agite pour marquer le rhythme de quelque chant féroce, et vous avez la raquette. Ce hochet, du reste, se retrouve chez les Koholanes de Tombouctou, qui s'en servent pour appuyer le rhythme de leur long tambour appelé *roum-roum.* Les Peaux-Rouges ont plusieurs espèces de tambours dont quelques-uns ressemblent à nos timbales, dont les autres sont de véritables tambours de basque, faits d'un morceau de cuir attaché sur un cercle de plumes, de fourrures et de crins de cheval. Dans les danses et les cérémonies religieuses, ce sont les prêtres-magiciens-docteurs, nous apprend le savant auteur du *Voyage pittoresque dans les déserts du Nouveau-Monde,* qui battent le tambour, soit avec des baguettes garnies d'un tampon, soit avec des raquettes. Ce monopole musical et religieux vient probablement de ce que les prêtres seuls connaissent les chants sacrés qui accompagnent ces cérémonies et ces réjouissances célestes.

Pour compléter l'orchestre des Peaux-Rouges, il faut ajouter aux instruments de percussion qui dominent tout,—leur musique n'étant guère qu'un choix de rhythmes,— la flûte, le flageolet de paix et le flageolet de guerre. La flûte est longue d'environ quarante centimètres; elle est percée de trois à six trous. Les sons doivent en être doux. Le flageolet de paix, en bois, est plus long et plus mince que le nôtre, et il produit des sons très-aigus. Le flageolet de guerre est plus court et n'est autre chose qu'un os de chevreuil ou de dinde sauvage, galamment orné de piquants de porc-épic. M. Domenech nous assure qu'il n'appartient qu'aux chefs de tribus d'en faire usage; ils le portent suspendu à leur cou, sous leur vêtement, et ne s'en servent que dans les combats. En soufflant par un certain bout, il en sort des notes perçantes qui sont le signal de l'attaque. En soufflant par l'autre bout, on obtient un son moins aigu qui indique le mouvement de retraite.

Comme les Lapons, les Peaux-Rouges ont un tambour magique (dont nous parlons plus loin) qui dit toutes les folies dont les cervelles de ces malheureux sont troublées, ni plus ni moins que s'ils fussent nés Français, Anglais, Espagnols, Allemands, Portugais, Turcs ou Russes. Ces mêmes Peaux-Rouges jouent d'un instrument formant une échelle plus ou moins diatonique, et qui n'est guère autre chose que le Rabana des Moluquois, c'est-à-dire des pièces de métal de différentes

grandeur disposées sur un châssis et qu'on frappe au moyen de deux baguettes tenues de chaque main.

Les Peaux-Rouges, passionnés pour les instruments à percussion, ayant quelque goût pour les instruments à vent, n'ont pas, à ce qu'il paraît, d'instruments à cordes. Mais ils sont à la fois poëtes, musiciens à leur manière et grands danseurs, quand il s'agit d'exécuter une ronde autour d'un *visage pâle* qu'on a fait prisonnier et qu'on s'apprête à scalper. En un mot, ce sont de parfaits gentlemen.

A quelle famille de l'espèce humaine appartient au juste cette nation naïve qui mange volontiers du rôti d'homme et se régale l'ouïe du son d'une crécelle? J'ai demandé des explications sur ce peuple fin gourmet et médiocre mélomane ; on m'a répondu : « Leurs instruments de musique sont bornés, mais ils chantent quand ils sont tristes ou gais. » (Quand le rôti manque ou qu'il est cuit à point.) Ils chantent! Que chantent-ils et comment chantent-ils? » — « L'homme est arrivé, dit Charles Nodier : il tenait de la nature animale la propriété de la vocalisation et du cri. » En effet, l'homme crie autant qu'il chante, chez les Cafres comme au grand opéra. » — « Il avait, par-dessus toutes les espèces, continue Nodier, l'heureuse conformation d'un organe admirablement disposé pour la parole : instrument à touches, à cordes, à vent, dont la construction sublime fera le désespoir éternel des facteurs, et qui module des chants si supérieurs à toutes les mélodies de la musique artificielle dans la bouche des Malibran, des Damoreau. » Je doute qu'il se trouve des Malibran et des Damoreau chez ces peuplades de bon appétit et sans préjugés. Poursuivons. « Il avait dans les poumons un souffle intelligent et sensible ; dans ses lèvres, un timbre épanoui, mobile, extensible, rétractible, qui jette le son, qui le modifie, qui le renforce, qui l'assouplit, qui le contraint, qui le voile, qui l'éteint; dans sa langue, un marteau souple, flexible, onduleux, qui se replie et qui s'interpose entre ses valves, selon qu'il convient de retenir ou d'épancher la voix » (il ne faut, pour se convaincre de cette vérité, qu'écouter quelqu'un de ces virtuoses de cour ou de politique, qu'on nomme courtisans ou diplomates), « qui attaque ses touches avec énergie ou qui les effleure avec mollesse ; dans ses dents un clavier ferme, aigu, strident ; à son palais, un tymphanon grave et sonore : luxe inutile, pourtant, s'il n'avait pas eu la pensée. Et celui qui a fait ce qui est n'a jamais rien fait d'inutile. L'homme parla parce qu'il pensait. Son langage fut d'abord simplement vocal. » Et voilà pourquoi, sans doute, les gastronomes dont il est question se contentent d'une crécelle.

En courant dans ce monde de l'Exposition universelle, de l'ancien monde au nouveau, de l'Afrique à l'Asie, d'une colonie à une autre, j'ai vu bien des instruments curieux encore, tout au moins comme forme.

Voici la harpe des Birbans, qui a la forme d'un chat assis. Et Champfleury n'en parle pas !

Les Kalmouks se contentent d'un violon à deux cordes appelé *dambour*. Avec une seule corde souvent, Paganini a excité l'enthousiasme de ses auditeurs : tout dépend de la manière de s'en servir.

A côté du *rabec* des Arabes s'offre à nos regards *l'eoud* des mêmes peuples, à quatorze cordes pincées.

Leur *guylá* n'a qu'une seule corde en crin tressé. C'est, je crois, le chef de la dynastie de ces autres instruments arabes à archet qu'on appelle *kemangeh*.

Ne sont-ce pas aussi des instruments arabes que ces harmonieux à manche cylindrique du côté des cordes, à la peau de requin tendue sur une noix de coco? Peut-être appartiennent-ils à la Turquie ?

A coup sûr, il est moldo-valaque ce violoncelle monté de trois grosses cordes en crin.

Le même pays a vu naître ces jolies mandolines qu'on appelle *kobsa*.

Il est à la fois turc et persan, ce violon à deux cordes et à très-long manche; on le joue comme un violoncelle, et il s'appuie par terre sur un long pivot. Les sons qu'on en tire sont un peu lugubres, voilés et sourds, mais par cela même expressifs et sympathiques.

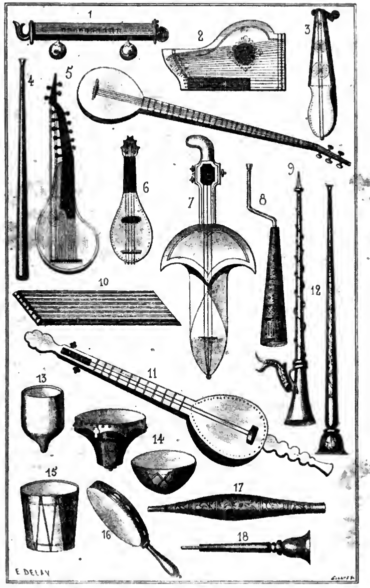
Le violon persan à quatre cordes emprunte sa forme à la guitare, à manche court.

Le *damboura* des Arabes m'a rappelé le *banjo*.

Le banjo est l'instrument favori des nègres dans toutes les villes des États-Unis. On en fait en Amérique l'objet d'un commerce assez considérable. Cet instrument, inconnu en Europe, est une sorte de guitare à long manche, arrondie par sa base comme une mandoline, mais beaucoup plus grande qu'une guitare ordinaire. Le son du banjo est doux et triste, et convient on ne peut mieux à la musique si caractéristique des noirs, mélancolique dans sa gaieté et toujours heureusement rhythmée. Le banjo se joue avec les doigts comme la guitare, tandis que les cordes du damboura sont mises en vibration à l'aide d'une plume.

Autre instrument à cordes pincées est le *psalterion* turc. Sa forme est quadrangulaire, ses cordes sont en métal. On le tient sur les genoux, et on en joue avec les doigts.

DIVERS INSTRUMENTS ASIATIQUES.



1. Wina indien. — 2. Cithare ou zither de Hongrie. — 3. Pochette indienne. — 4. Trompette turque — 5. Deux guitares turques. — 6. Bina indienne. — 7. Violon indien. — 8. Namsuga hindoue. — 9. Trompette tartare. — 10. Salterio turc. — 11. Violon turc et tartare — 12. Trompette indienne. — 13. Timbale simple japonaise. — 14. Timbales indiennes. — 15. Tambours indiens. — 16. Tambourin moldave. — 17. Trompette indienne. — 18. Hautbois indien.

Un joli nom est celui que les Arabes ont donné à un instrument à archet, qui a un peu la forme du violoncelle : ils l'appellent *agali-keman*.

J'aime moins le nom par lequel ils désignent leur lyre, *berbeth*, qui pourrait bien venir de *burboot*, le luth persan.

Vous ai-je parlé du *balaïka*, guitare russe à deux cordes ?

J'en passe, et des meilleurs, pour jeter l'ancre dans la baie de Rio-de-Janeiro, c'est-à-dire pour stationner plus longuement dans l'empire du Brésil.

EMPIRE DU BRÉSIL.

Une clarinette. — Une guitare. — Une marimba.

On se ferait une bien fausse idée de l'état musical de ce vaste empire, si on le jugeait par l'exposition de ses instruments à l'Exposition de 1867. Une clarinette, — il est vrai qu'elle est en bois de *carnauba*, — une guitare, de la même matière, et un instrument africain, la marimba. C'est tout, et ce n'est guère.

La vérité est qu'on aime passionnément la musique au Brésil et qu'on n'y joue pas moins du piano que partout ailleurs, ce qui certes n'est pas peu dire. En outre, il y a quatre théâtres à Rio-de-Janeiro, dont un de grand opéra, plus un café chantant et jouant, où les Brésiliens se sont initiés aux progrès de la civilisation européenne portée sur l'aile de la muse du célèbre Offenbach, *qui s'avance bu*. Enfin, la capitale de l'empire jouit depuis quelque temps d'un Conservatoire qui promet de rendre d'excellents services.

Une note que j'ai sous les yeux m'apprend que, bien que cet établissement ne soit qu'une section de l'Académie des beaux-arts, il n'en est pas moins gouverné par un directeur spécial, avec un règlement approprié à ses besoins. L'enseignement, entièrement gratuit pour les deux sexes, se compose : 1° des éléments théoriques et pratiques de la musique et des notions générales du chant; 2° de l'étude du chant proprement dit; 3° des règles d'accompagnement appliquées à l'orgue; 4° des instruments à cordes, violon, violoncelle et contre-basse; 5° des instruments à vent (excepté peut-être les instruments en cuivre modernes, tels que le saxophone, les cornets, cors et trombones à six pistons). Plus tard, quand les ressources du Conservatoire, qui sont encore

modestes, le lui permettront, il ouvrira plusieurs autres classes, notamment une classe d'harmonie et de composition.

L'administration de cette école de musique n'est pas très-compliquée : un directeur, un trésorier et un secrétaire chargé de la correspondance. On voit que le Conservatoire brésilien ne brille pas par le nombre de ses employés. A vrai dire, si on supprimait de tous nos établissements, en France, les employés qui semblent n'avoir d'autre mission que de les orner de leur inutile présence, on en supprimerait beaucoup, et ce serait grand dommage, puisqu'ils s'y plaisent tant.

— Paresseux ! disait un père à son fils, écolier de la plus parfaite ignorance, que fais-tu dans ta classe ?

— J'attends qu'elle finisse, répondit l'enfant avec la plus louable franchise.

Que d'employés partout qui attendent que la journée se passe !

Il est sorti de l'école de Rio-de-Janeiro beaucoup de bons élèves, à ce qu'on m'assure. Quelques-uns, privés de fortune, y ont acquis un talent qui les a mis à même de vivre honorablement et d'être recherchés de la société brésilienne.

Le grand théâtre de Rio est une vaste cage dorée où sont allés depuis trente ans chanter les rossignols à deux pieds auxquels l'Europe dilettante a délivré des passeports pour tous pays. Les chroniques de ce théâtre nous révéleraient bien des faits inconnus en France, et nous en diraient long sur les cadences et les décadences de certains ténors et de certaines prime donne, s'il se trouvait quelqu'un pour les écrire et les publier. Par exemple, c'est plaisir de constater que Mme Stolz y a fait la plus ample moisson de toutes les bonnes choses que produit le terrain de l'enthousiasme artistique : des bravos, des couronnes, des billets en prose et en vers, des sérénades, des diamants et des comptes de reïs! Car le directeur, ne voulant pas se montrer moins galant que les dilettanti brésiliens, suivant l'entraînement général, a payé les appointements de la grande artiste jusqu'au dernier vingtain : ce qui, dit-on, ne lui était pas toujours arrivé. A la bonne heure ! mais de cette pauvre donna X..., de cette infortunée damigella Y..., de ce cher signor Z... ? Ah ! de ceux-là, qui représentent si bien le revers de la médaille lyrique au Brésil, il n'en faut point parler. Très-injustement, sans doute, on les a brutalement sifflés tous trois, et, pour comble de désagrément, on ne les a point payés. Par bonheur, la donna X... a su inspirer la plus chaste sympathie à un marchand de haricots noirs et de viande sèche en gros,

doué d'un cœur sensible, qui l'a ôtée de la tourmente. La damigella Y..., ô fortuné hasard! a découvert en un estimable négociant, et quand elle ne pensait à rien, un oncle d'Amérique deux fois millionnaire. Quant au ténor Z..., il aurait peut-être abandonné une profession ingrate et une voix peu sûre, pour se mettre *gaoucho* dans les provinces du Sud, sans la généreuse protection de M. et de Mme Olegario Abranches, qui, pour lui faciliter les moyens de retourner en Europe, ont monté, chez eux-mêmes, un concert à son bénéfice. A la suite de ce concert, dont on conservera longtemps la mémoire dans ces lointains parages, un souper balthazarien fut servi, puis on dansa. M. et Mme Olegario Abranches sont la providence des artistes malheureux à Rio-de-Janeiro, comme ils sont les amis de tous ceux qui pratiquent avec distinction cet art enchanteur des sons, que Mme Abranches cultive elle-même en grande artiste.

La clarinette et la guitare, envoyées à l'Exposition par la province de Céara, y figuraient bien plutôt comme échantillon du palmier dont ces instruments sont faits, que comme des modèles de l'industrie artistique de ces pays encore bien neufs. Le carnouba est un arbre qu'on travaille de mille façons et qui rend les plus grands services. Des forêts immenses de ce palmier abritent les régions du Nord,—qui sont là-bas les régions les plus brûlantes. Ces forêts combattent les sécheresses, fertilisent le sol, et donnent aux habitants de ces localités les matériaux pour bâtir les maisons, la fécule qu'ils tirent des racines et qui les nourrit avec le manioc, la lumière provenant de la cire des feuilles, et des tissus faits avec les fibres des pailles, dont on manufacture des cordes, des filets, des nattes, des paniers, des éventails, des chapeaux, et aussi, nous venons de le voir, des clarinettes et des guitares.

La *marimba* est une moitié de calebasse sur laquelle sont disposées des lames de fer formant une échelle chromatique plus ou moins étendue. Les nègres, qui seuls jouent de cet instrument sauvage, au Brésil et sur la côte d'Afrique, le tiennent devant eux avec les quatre doigts de chaque main, et mettent en vibration les lames de fer avec les pouces restés libres. Les sons de la marimba ne sont point désagréables, et les malheureux noirs de ce pays, où règne encore l'esclavage, y trouvent le peu de joie et de consolation qu'on leur permette de goûter.

Les nègres sont extrêmement sensibles à la musique, et la marimba, particulièrement, a pour eux des accents qui leur font oublier leurs misères et les transportent de plaisir. Il faut voir dans les *fasaindas*, ou

plantations, ces réprouvés de la couleur, condamnés aux travaux forcés à perpétuité pour être nés de leur père et mère, — condamnés comme eux, — danser autour d'un brasier ardent, par des nuits sans fraîcheur, des danses épileptiques excitées du geste, de la voix et de la marimba. Ils tournent, ils gambadent, ils soufflent. Les femmes sont les plus endiablées. Les yeux leur sortent à tous de l'orbite, ils frappent des pieds et des mains, se tordent comme une couleuvre blessée, articulent des cris aigus et rauques, se frappent la poitrine et tombent souvent évanouis, à bout de force, pendant que les plus robustes se soutiennent encore quelque temps, pour tomber à leur tour en poussant un râle de douleur et d'âcre volupté. On les voit alors couchés pêle-mêle, semblables à des morts sur un champ de bataille. Et le terrain de la danse n'est-il pas pour eux en effet, un véritable champ de bataille, où la volonté lutte avec les forces musculaires, l'esprit d'indépendance avec la matière asservie, l'homme né libre enfin, avec l'animal asservi?

Cependant le joueur de marimba continue de gratter avec ses pouces les lames de la marimba, aux trois quarts grisé par le spectacle qu'il a sous les yeux et par l'effet de la mélodie. Ce n'est qu'un rhythme, à proprement parler; mais ce rhythme a pour lui la saveur de toute une symphonie. Quelquefois les morts jettent un regard fixe autour d'eux, se relèvent subitement et reprennent avec une furie nouvelle cette danse enragée, qu'on pourrait comparer à celle des derviches. Dans ces convulsions réglées, les forces de l'homme se développent si prodigieusement, que j'ai vu maintes fois, au Brésil, des nègres danser ainsi pendant six heures consécutives.

Le concert ne laisse rien à désirer si, à la marimba, les nègres joignent un tambour ou un petit panier rempli de cailloux, qu'ils agitent comme on agite un hochet.

C'est en marquant la mesure avec cette sorte de hochet que les esclaves, à Rio-de-Janeiro, par bandes de vingt à trente, transportent au pas gymnastique des sacs de café et des lanières de viande sèche, la nourriture habituelle du peuple, avec des haricots noirs.

La marimba étant pour le nègre brésilien le type des instruments de musique, il ne voit dans les instruments européens qu'une modification de celui-là.

Un jour, à Rio-de-Janeiro, un nègre planteur eut occasion de passer dans un salon où un pianiste jouait d'un piano à queue. Le fils de Cham, ravi par les sons de l'instrument, entièrement nouveau pour lui, s'ar-

rêta court, oubliant qu'il était esclave, et que les salons ne sont point la place de ses semblables. Il écouta le cœur oppressé, l'âme tendue, contemplant le piano d'un regard admiratif, plein d'étonnement. Puis l'aimant de l'harmonie opérant sur cette nature impressionnable et naïve, il s'approcha du clavier; plaçant alors ses mains comme s'il tenait une marimba, il se mit à jouer du piano avec ses deux pouces, en riant, en s'agitant comme un possédé, et peut-être aussi en versant quelques douces larmes.

— Ah ! dit-il, si j'étais blanc, je serais libre et je jouerais de cette belle marimba jour et nuit !

Si tous les nègres pensent comme pensait celui-là, on pourrait considérer comme un très-grand bonheur qu'ils soient maintenus en servitude dans cette partie de l'Amérique. Sans se montrer l'ennemi du piano, il est permis de croire qu'il se trouve chez les blancs assez d'estimables amateurs pour entretenir sa culture sans y ajouter tous les Éthiopiens. C'est assurément un bel emploi de la liberté que de jouer du piano ; mais il en est d'autres que les nègres sauront bien trouver quand leur chaîne, rouillée par les progrès de la civilisation, tombera brisée enfin pour toujours.

Le Brésil et l'île de Cuba sont aujourd'hui les seuls pays souillés par cette institution, exécrable à tous les points de vue. Il est temps, pour l'honneur de l'humanité, qu'elle n'ait plus de refuge dans aucun pays civilisé. Tant que durera l'esclavage au Brésil, il ne faut pas espérer voir introduire dans ce pays aucune des grandes améliorations qu'on voudrait y voir tenter pour régénérer un peuple d'ailleurs très-intelligent et très-apte à tous les genres de progrès.

Naturellement, au Brésil, ceux qui possèdent des esclaves défendent l'esclavage. L'intérêt est un habile avocat.

« Nous les nourrissons, disent-ils, nous les habillons quelquefois, pas toujours, et nous les soignons quand ils tombent malades. Sans leurs maîtres, les noirs, si paresseux, périraient de besoin plutôt que de travailler. »

Il est bien vrai que les nègres, ayant très-peu de besoins et n'ayant aucune ambition, travaillent le moins possible quand le fouet de l'intendant ne vient pas, en labourant leur échine, leur dire brièvement, mais éloquemment, qu'il faut du sucre et du café. Mais est-ce une raison parce qu'un homme veut vivre de peu pour l'obliger à gagner beaucoup en faveur des autres ?

« C'est aux hommes sur l'état desquels on dispute à décider quel est l'état qu'ils préfèrent. Interrogez le plus vil manœuvre couvert de haillons, nourri de pain noir, dormant sur la paille dans une hutte entr'ouverte ; demandez-lui s'il voudrait être esclave, mieux nourri, mieux vêtu, mieux couché ; non-seulement il répondra en reculant d'horreur, mais il en est à qui vous n'oseriez faire cette proposition. Demandez ensuite à un esclave s'il désirerait d'être affranchi, et vous verrez ce qu'il vous répondra. Par cela seul la question est décidée. »

Voilà ce que disait Voltaire, avant l'application par les gouvernements du suffrage universel, et on ne saurait mieux dire. Le sucre et le café sont des objets précieux sans aucun doute; mais la liberté des hommes est plus précieuse encore.

Au reste, le Brésil pourrait, sans sortir de son immense territoire, trouver pour l'agriculture des ressources importantes dans certaines populations indiennes déjà préparées à la civilisation. En tête de ces belles et fortes peuplades, qui valent bien les Africains, se placent, dans la province de Matto-Grosso, sur les frontières du Paraguay, les Indiens Goatos, braves, loyaux et enclins à l'agriculture. Ces Indiens, depuis longtemps déjà connus des Brésiliens, doivent l'être davantage aujourd'hui : car, pour aller combattre le Paraguay, les troupes de Don Pedro II ont traversé le pays où ils vivent dans des pirogues, armés de lances et de flèches. « Il serait facile au gouvernement brésilien », écrivait, il y à vingt ans déjà, le docteur Rendu, « d'attirer ces Indiens à la civilisation, en favorisant leur établissement, en les traitant avec humanité, et surtout en se montrant fidèle observateur de la loi jurée. » Au lieu de cela, on les traite souvent comme des bêtes fauves, on les exploite comme des bêtes de somme, et l'on viole audacieusement les promesses qu'on leur a faites; comment s'étonner ensuite de ce qu'ils fuient le contact de la société policée ? ils ne la connaissent que par ses vices et ses abus. Et cependant la race indienne, habilement ménagée, serait bien plus profitable au pays que ne le sera jamais la race noire, si difficile à acclimater dans beaucoup de localités. En cherchant à civiliser les Indiens dans les contrées qu'ils occupent, on verrait le pays se peupler rapidement et ses ressources augmenter avec sa population.

Pardonnez-moi, chers lecteurs, cette digression dans un ordre d'idée qui ne se rattache à la marimba que par le sort des malheureux dont c'est l'unique instrument de musique. J'ai visité le Brésil, pendant ma

jeunesse, et j'ai traversé ses forêts vierges où règne un silence immuable que vient seul rompre de loin en loin avec les cris des perroquets passant par bandes de plusieurs centaines par-dessus la haute cime des arbres millinaires comme des nuages verts, la voix menaçante du jaguar dans le fourré. Le voyageur est bavard, c'est connu; il partage ce défaut avec l'ancien militaire. Chacun raconte à sa façon ses campagnes et se plaît à communiquer ses impressions et ses observations, en retombant, comme par une loi d'attraction, sur le sujet favori de ses pensées. La marimba touchait trop au noir et celui-ci trop à la liberté, pour que je pusse parler d'une de ces choses sans toucher à toutes les trois. C'est fait.

CONFÉDÉRATION ARGENTINE. — BUENOS-AYRES.

Buenos-Ayres est, après Rio-de-Janeiro, la première ville de l'Amérique du Sud, autant par le nombre de ses habitants (environ 150,000) que par son caractère de civilisation déjà avancée, ses établissements publics, son esprit d'entreprise, l'état de son instruction et la protection qu'elle accorde aux arts. Colléges pour l'instruction de la jeunesse, écoles pour les filles, musés, bibliothèques, théâtres, rien n'y manque, pas même un théâtre français pour ces anciens fils de l'Espagne. Évidemment la musique y doit être en honneur. D'où vient donc qu'elle n'ait pas été plus convenablement représentée à l'Exposition? Un seul exposant figure à la classe X: c'est M. Francisco Miroli, qui nous a envoyé une timbale chromatique de son invention avec une méthode pour cet instrument.

J'ai vu un jour cette méthode enfermée dans une vitrine, et j'ai constaté qu'elle était dédiée à Verdi.

Je suis bien sûr que l'auteur du *Trovatore* ne s'attendait pas à cet honneur, lui qui n'a point été timbalier comme notre compositeur populaire, Adolphe Adam, et notre célèbre chanteur Duprez. Il ne faut voir dans cette dédicace qu'un hommage rendu au plus universel des compositeurs italiens de nos jours.

Depuis le moment où j'aperçus cette méthode de timbales dans sa cage de verre, j'ai tenté plusieurs fois d'en prendre connaissance; mais il a été impossible au gardien de retrouver ce manuscrit. Un perfide amateur de timbales serait-il coupable de ce larcin? Si c'est un collectionneur de méthodes, il n'y aurait rien là que de très-ordinaire,

les collectionneurs en tous genres étant capables des entreprises les plus téméraires et les plus désespérées pour satisfaire leur passion.

J'ai connu dans la Colombie un Français, enragé naturaliste, qui, après avoir offert des sommes folles pour l'achat d'une araignée rare qui manquait à sa collection, épousa la fille du propriétaire de cet insecte afin de posséder l'araignée, donnée en dot à la jeune personne. C'est l'araignée qu'il épousait. Il a pu y avoir incompatibilité d'humeur entre ce naturaliste et sa légitime; mais à coup sûr il a fait bon ménage avec la petite bête à huit pattes et à huit yeux que l'astronome Lalande aimait à croquer comme on croque des noisettes. Les fredaines des médaillistes pour s'approprier certaines médailles formeraient un in-folio, et l'enlèvement mystérieux de la méthode de timbale chromatique est un indice. Si jamais elle se retrouve, ce que je n'espère guère, hélas! et qu'elle me soit envoyée, je me ferai un véritable plaisir de l'étudier et de vous en donner mon avis.

LE PARAGUAY.

Un tambourin. — Un sifflet. — Une espèce de flûte sans clés et faite d'un roseau.

C'était là toute l'exposition musicale de ce peuple héroïque qui, jusqu'au moment où nous écrivons ces lignes, a soutenu contre le Brésil et ses alliés, une guerre nationale digne de l'admiration de tous les peuples.

Ce beau et malheureux pays n'est sorti de la paterne mais abrutissante direction des jésuites espagnols, que pour tomber sous le gouvernement véritablement infernal du plus odieux despote qui fut jamais, y compris Néron et Caligula (deux excellents musiciens, entre parenthèse, mais dont la musique avait médiocrement adouci les mœurs).

Le nom seul de ce tigre enragé, Gaspar Rodriguez de Francia, docteur en droit canon, épouvante encore les esprits. Quand il mourut, personne n'osait s'approcher de son cadavre pour l'ensevelir, tant on craignait que ce tyran infernal ne fût pas mort et ne se relevât de sa léthargie, pour ordonner de nouveaux supplices. Il s'était fait surnommer l'*Intègre*. Mais on sait depuis longtemps à quoi s'en tenir sur les beaux surnoms donnés aux rois absolus. L'intégrité de celui-ci consistait à jeter en prison des malheureux, sans aucun jugement; et quand les prisons étaient

remplies, d'ordonner, au hasard de la corde et de la hache, l'exécution d'un certain nombre d'entre eux, *pour faire de la place à de nouveaux prisonniers.* Les prisons du docteur en droit canon étaient composées d'étroites et humides cellules plus affreuses que les plombs de Venise.

Un jour, ce despote odieux, qui, je crois, aimait aussi beaucoup la musique, visitait ses prisons. Dans un des cabanons les plus étroits, pourrissait un homme, sans lumière, sans air, presque sans nourriture.

— Pourquoi suis-je ici? demanda le prisonnier qui n'était plus qu'un cadavre.

— Est-ce que je le sais, moi! dit plaisamment l'ancien élève de Cordova. J'ai, ma foi! bien d'autres choses à penser! L'important, c'est que mes prisons soient toujours garnies pour inspirer à mes fidèles sujets une terreur salutaire. Puisque tu es ici, restes-y. Autant vaut toi qu'un autre.

Le dictateur était ce jour-là de bonne humeur. Il aimait parfois à rire, comme vous voyez.

L'époque moderne, dit le commandant Page, cité par le docteur Demessay, n'a rien produit de comparable à ce régime odieux du dictateur du Paraguay. Pendant tout un quart de siècle, et au mépris des avis et des reproches des gouvernements étrangers, Francia régna en tyran sur ce beau pays et commit une foule de crimes, sous ce prétexte spécieux, érigé par lui en aphorisme, *que la liberté doit être mesurée aux hommes sur leur degré de civilisation.* A sa mort, malgré les exécutions sans nombre qui souillèrent son règne, les prisons de l'Assomption regorgeaient de prisonniers. Il y en avait plus de sept cents, dont quelques-uns enfermés depuis vingt ans. Comme les prisonniers de la Bastille délivrés le 14 juillet, ces malheureux étaient physiquement anéantis, quelques-uns d'entre eux tombés dans l'idiotisme. En rentrant dans le monde, ils n'y ont retrouvé ni leurs foyers, ni leurs familles balayées par cet affreux courant de tyrannie.

Ne croyez pas que Francia soit mort assassiné par le père, la mère, le frère, l'amante d'une des victimes de sa farouche fantaisie, ni que les remords aient abrégé ses jours. Il a rendu tranquillement son âme à Dieu, dans un bon lit, en 1840, à l'âge honnête de quatre-vingt trois ans. Voyant que son médecin ne pouvait pas le guérir, il se fit donner un sabre et essaya de lui fendre le crâne; les forces lui manquèrent,

hélas! pour cette dernière exécution. Il mourut avec ce regret, tant il est vrai qu'il n'est pas de bonheur parfait en ce monde.

Ce monstre disparu, le Paraguay se sentit renaître sous le gouvernement régulier et humain du président Lopez. A la mort de ce dernier, son fils, Francesco Solano Lopez a été acclamé président par le congrès.

C'est lui qui gouverne, à l'heure où nous écrivons, cette nation si éprouvée, et qui semble avoir puisé son héroïsme dans l'excès même de ses malheurs. Les hommes étant devenus insuffisants après plusieurs années d'une résistance à l'ennemi,—admirable résistance qui trouvera sa place dans le livre d'or du patriotisme des nations, — les femmes se sont enrôlées. Un jour, jour d'admiration et d'horreur, les Brésiliens, après une lutte acharnée, s'aperçurent qu'ils avaient combattu des femmes! Des mères, des jeunes filles, mortes ou expirantes sur le champ de bataille!!!

J'en ai dit assez pour faire comprendre que la musique doit nécessairement être négligée au Paraguay. Ce n'est pas sans un sentiment de mélancolie que j'ai contemplé parmi les rares produits envoyés par ce pays, un tambourin, un sifflet et une sorte de flûte longue, percée, mais sans clés, faite d'un simple roseau. Les instruments de musique éveillent dans l'esprit des idées riantes. Il me semblait, à la vue de ce tambourin, l'instrument des rondes provençales et de la flûte, l'instrument du pasteur amoureux, voir le Paraguay s'efforçant de sourire à l'Europe dans ses malheurs, pour verser après cet effort de son cœur brisé, des torrents de larmes.... Passons.

ROYAUME HAWAIEN.

Deux tambours sans peau.

Bien que les Français passent pour de médiocres géographes, en général, ce serait faire injure à nos lecteurs de penser leur apprendre que les îles Hawaï, capitale Honolulu, sont baignées par la mer Pacifique dans la Polynésie. Tout le monde sait cela. Tout le monde sait aussi que Cook releva ces îles en juillet 1774, qu'il y revint à deux reprises différentes, et que la dernière fois il y fut massacré avec quelques-uns de ses hommes par les naturels du pays, dont le naturel n'était pas toujours commode, comme on voit.

Cook crut être le premier Européen qui avait abordé dans ces parages : il se trompait. C'est l'Espagnol Gaëtano qui, avant lui, les découvrit en 1555. Longtemps la gloire de Gaëtano fut contestée, et on a pris pour une fable ce qui était de l'histoire. Que de fois le contraire est arrivé! Aujourd'hui l'opinion est formée, et la lettre adressée au ministre des affaires étrangères du royaume hawaïen par le gouvernement des îles Philippines est très-concluante à cet égard. Elle a été imprimée dans *le Hawaïen-gazette* du 17 novembre 1866, journal qui paraît à Honolulu. Mais peut-être n'êtes-vous pas abonné à cette feuille intéressante et ne l'avez-vous jamais lue.

Il faut que je vous fasse une confidence : j'ai un parti contre moi à Honolulu. Mon Dieu! oui, et un parti qui ne laisse passer aucune occasion de m'être désagréable. En voulez-vous une preuve : ouvrez un petit livre curieux et utile, intitulé *Catalogue d'ouvrages relatifs aux îles Hawaï* et imprimé à Paris chez Challamel aîné par les soins de M. William Martin, chargé d'affaires de Hawaï en France. Vous y verrez la liste de tous les auteurs appartenant à toutes les nations, qui ont écrit sur les Sandwich ou îles Hawaï, avec le titre de leurs ouvrages. Un seul de ces écrits est l'objet d'une critique. Lisez, je vous prie, avec moi, page 40 de ce catalogue :

« Comettant (Oscar).— Les civilisations inconnues. *Paris, Pagnerre*, 1863, gr. in-18.

« Articles sans valeur historique publiés antérieurement dans *le Siècle*. »

Se voir seul entre tous l'objet d'une observation aussi grinchue, c'est grave ou c'est plaisant. Pourtant, j'ai commis une faute, il me faut en convenir, faute impardonnable, car j'ai cru un jour,—une fois n'est pas coutume,—à tout ce que rapportait un journal américain, d'après son correspondant d'Honolulu. Il vaudrait mieux ne rien croire de ce que rapportent les feuilles de la grande république que de tout croire. Toujours est-il que j'avais lu dans cette gazette de bonne humeur un compte-rendu fort divertissant d'une représentation extraordinaire, — tout à fait extraordinaire, — de *Il Trovatore*, de Verdi. Je ne pus m'empêcher d'emprunter à ce compte-rendu les parties les plus saillantes et de lui donner une place dans un feuilleton du *Siècle*, intitulé modestement *Nouvelles de l'autre Monde*. Je cite textuellement pour l'intelligence des faits :

« ..... Or, dans ce pays lointain, qui ne nous est connu que depuis 1778, grâce aux voyages de Cook, on ne se prive nullement des dou-

ceurs de la musique; on y joue l'opéra italien avec des artistes bien autrement distingués qu'on ne le fait d'ordinaire dans les capitales d'Europe.

« Et Tamberlick? me direz-vous.

« Il s'agit bien de Tamberlick! Le ténor qui figure dans la troupe de Honolulu est un roi, ni plus ni moins, et la prima donna, une reine. Peut-être le talent vocal de ce couple couronné laisse-t-il à désirer; mais il ne faudrait pas le dire trop haut à Honolulu. Chacun s'y montre donc on ne peut plus satisfait de la méthode exquise de Sa Majesté Kamehameha.

« Une correspondance des îles Sandwich, reçue par la voie de San-Francisco, nous apprend l'immense effet produit par le chef-d'œuvre de Verdi sur les dilettanti Kanakes, auxquels on est redevable de la fondation d'une société philharmonique à Honolulu. Cette société, qui compte trois guitaristes, deux flûtistes, un violoniste, quatre joueurs de marimba et quelque chose comme six mirlitons, s'était jointe à l'orchestre royal pour la représentation du *Trovatore.* L'orchestre de Sa Majesté Kamehameha étant composé des mêmes éléments à peu près que ceux de la société philharmonique, on peut juger de la valeur instrumentale de cet ensemble. C'est un barbier irlandais établi à Honolulu, qui s'était chargé d'arranger la partition de Verdi, en l'accommodant au goût du pays.

« La salle présentait un coup d'œil magique. Presque toutes les dames étaient habillées, et bon nombre de spectateurs étaient aussi vêtus. Plus de deux cents chandelles de suif végétal éclairaient l'assemblée. Après une courte introduction d'orchestre, étrangère à l'œuvre du maëstro italien, et qui pourrait bien être de la composition du barbier irlandais, on vit apparaître les chanteurs. Ils eurent tous beaucoup de succès. Mais les honneurs de cette mémorable journée artistique devaient être pour Sa Majesté Kamehameha, dans le rôle de l'amant de Léonora, et pour sa compagne qui, d'après la correspondance à laquelle nous empruntons ce fait, n'avait pas eu besoin de se bistrer la peau pour jouer le personnage de la bohémienne. Il faut renoncer à peindre l'émotion produite par le *Miserere.* Quelques personnes déchirèrent le peu de vêtements qu'elles portaient. Le barbier irlandais a reçu une récompense digne de ses talents. Quel autre que lui eût pu transcrire la partition du *Trovatore* pour guitares, flûtes, marimbas, mirlitons? Verdi lui-même y eût renoncé. »

Quelques mois après l'apparition de cet article dans le *Siècle*, et quand il ne m'en souvenait pas plus que de mon premier béguin, j'eus l'honneur de recevoir la visite de M. Vidal, alors consul général de Sa Majesté hawaïenne. Mon compte-rendu me revint subitement à l'esprit, et j'acquis une fois de plus la preuve qu'il ne faut jamais parler légèrement des rois, des royaumes et des chefs d'orchestre, — des chefs d'orchestre surtout. Ma conscience s'inquiéta, et j'eus peur de m'être égayé à tort, à la suite du journaliste américain. Ce n'est point une raison, me dis-je, parce que le groupe des Sandwich s'étend du 19e au 23e degré de latitude nord-est et du 157e au 159e degré de longitude ouest, pour que les habitants de ces pays lointains (lointains par rapport au nôtre) ne se montrent pas sensibles à la bonne musique, et qu'il n'y ait pas là-bas comme ici d'habiles chefs d'orchestre. A la vérité, pensais-je encore, les habitants des îles Sandwich mangeaient, il y a peu de temps, leurs prisonniers de guerre, sans scrupule aucun et de bon appétit; mais rien n'empêche qu'ils soient à cette heure de véritables gandins, des petits crevés kanakes, ornant des grâces de leur personne le boulevard des Italiens d'Honolulu, et professant, avec les goûts raffinés de notre civilisation avancée, l'horreur du gigot d'homme.

La présence de M. Vidal coupa court à mes conjectures.

— Je viens, Monsieur, me dit-il. vous prier de rectifier une erreur,— involontaire, j'en suis sûr,—et vous offrir le moyen de rendre publiquement justice au gouvernement d'un monarque aussi loyal que généreux, — comme ils le sont tous, du reste, — en même temps qu'au peuple sur lequel il règne. Il s'agit du compte-rendu que vous avez publié dans le *Siècle*.

— Ah ! oui, du *Trovatore* à Honolulu ?

— Avec le roi Kamehameha IV pour premier ténor.

— Et son auguste épouse pour prima donna ?

— Et un barbier irlandais pour arrangeur de la partition.

— Et deux cents chandelles de suif végétal pour éclairer la salle ?

— Et la salle remplie de dilettanti par trop légèrement vêtus.

— Et les instruments hyperboliques de l'orchestre ?

— Et le chef d'orchestre lui-même, qui est furieux contre vous, et qui, d'ailleurs, ne dirige aucun orchestre à Honolulu, où il n'y en a pas, mais où il ne peut manquer d'y en avoir un jour.

— Comment ! ce chef d'orchestre ne dirige aucun orchestre ?

— Non, Monsieur ; mais il n'en est pas moins un excellent chef d'orchestre.

— Ce sont les meilleurs.

— Je le crois. Toujours est-il que le chef d'orchestre d'Honolulu est un musicien des plus distingués, qui dirige avec la même habileté les orchestres absents et les orchestres présents. Témoin l'orchestre de la Havane, qui est un véritable orchestre, composé de véritables artistes, jouant de véritables instruments, et qu'il a conduit jadis à la baguette, c'est le cas de le dire.

— Mais, répliquais-je, en serait-il des chanteurs d'Honolulu comme de l'orchestre de cette capitale, et la représentation du *Trovatore* conduite par l'habile chef d'orchestre des îles hawaïennes n'aurait-elle existé que dans l'imagination du journaliste américain, dont je me suis si étourdiment fait l'écho ?

— Non, Monsieur ; il y a réellement des chanteurs qui chantent à Honolulu, et s'il ne se trouve pas d'orchestre dans cette ville, il y a du moins un chef d'orchestre, comme vous l'avez très-bien dit, et une société philharmonique qui mérite tous les encouragements. Du reste, — ajouta avec beaucoup d'amabilité M. Vidal, — voici une lettre qui m'est adressée par le directeur de cette Société, avec prière de vous la communiquer.

Je pris cette lettre et je lus :

« Il n'existe pas de Société philharmonique à Honolulu..... »

— Juste ciel ! — dis-je en m'interrompant, si l'orchestre n'existe pas et qu'il n'existe pas non plus de Société philharmonique, qu'existe-t-il donc, en fait d'institution musicale, dans ce mélomane pays ?

Je continuai :

« Il existe une Société musicale, composée d'amateurs, dont l'objet « principal est la culture du chant et l'exécution des œuvres des « maîtres anciens et modernes. »

— Mais, me demanda M. Vidal, quelle différence y a-t-il entre une Société philharmonique et une Société musicale ?

— Aucune, lui dis-je. Et je poursuivis :

« La Société a été formée en 1853 par quelques amateurs étrangers, « résidant à Honolulu, sur le modèle de celles d'Europe, ne donnant de « concerts publics que quand il s'agit de venir en aide à la charité. La « Société musicale de Honolulu se compose de quarante membres « actifs et d'un certain nombre de membres honoraires qui tous sont

« étrangers, à l'exception de trois dames nées ici, mais dont deux sont
« mariées à des étrangers. Il n'y a pas d'orchestre à Honolulu; quelques-
« uns des membres, amateurs distingués, se font entendre, de temps à
« autre, sur leurs instruments respectifs (flûte et violon) avec accompa-
« gnement de piano. Les autres instruments, dont on parle dans le
« feuilleton du *Siècle*, n'existent que dans l'imagination du correspon-
« dant de ce journal. Les membres de la Société musicale ont donné, il
« y a quelque temps, une représentation opérative (*sic*) privée, ou
« plutôt une représentation de tableaux opératiques (*sic*), à laquelle
« Leurs Majestés le roi et la reine ont assisté, ainsi que les familles et les
« amis des membres de la Société. Une scène du *Trovatore* (le chœur
« des Enclumes) et celle du Marché de l'Opéra (*Martha*, de Flotow) ont
« été représentées d'une manière très-satisfaisante (bien entendu, avec
« accompagnement de piano seul); tous les rôles furent chantés et
« joués par les membres de la Société. Sa Majesté le roi, qui est,
« comme vous le savez, excellent juge en matière musicale, ayant en-
« tendu les plus grands artistes pendant son voyage en Europe, a saisi
« cette occasion pour donner à la reine le plaisir de voir une représen-
« tation opératique (*sic*), et, avec sa générosité bien connue, non-seu-
« lement il a facilité, par tous les moyens possibles, l'exécution de ce
« projet, mais il a défrayé toutes les dépenses de l'entreprise. Il y a
« deux ans que la Société m'a confié la direction musicale, et je me per-
« mets d'ajouter, pour l'édification de M. Oscar Comettant, que celui
« qu'il se plaît d'appeler un barbier irlandais est un de ses compa-
« triotes aussi bon Français que lui, ancien chef d'orchestre de l'Opéra
« italien aux États-Unis (?) et à la Havane et bien connu dans ce pays.

« *Signé* : E. HASSLOCHER. »

— Monsieur Vidal, dis-je au consul général du royaume hawaïen, je suis de ceux qui veulent qu'on rende à César ce qui appartient à César, et aux chefs d'orchestre ce qui appartient aux directeurs de Sociétés chorales et *opératives*. En conséquence, je ferai, dans le journal même où j'ai commis le crime, la plus large rectification concernant la fameuse représentation du *Trovatore*.

J'ai tenu parole, mais le coup était porté. Malgré mes rectifications et l'insertion de la lettre du très-estimable M. Hasslocher, j'ai été, je suis et serai toujours l'*auteur d'articles sans valeur historique publiés dans* le Siècle *sur le royaume hawaïen*. Aussi, je prie Dieu, s'il est dans ma destinée de traverser encore les mers et de faire une troisième fois

naufrage, de ne pas être jeté à la côte où M. Hasslocher tient le piano d'accompagnement. Il doit avoir la direction d'un orchestre à cette heure, car les progrès sont rapides partout, et ce n'est pas lui qui, j'oserais le parier, jetterait une contre-basse à la mer pour me servir de radeau.

Après ce que nous savons de la musique à Honolulu, on comprend difficilement que le royaume hawaïen ne nous ait envoyé que deux tambours sans peau. S'ils avaient eu des peaux encore ! Mais qu'est-ce qu'un tambour sans peau ? A peu près ce que serait un banquier sans caisse, un cuisinier sans beurre, une courtisane sans fard, un courtisan sans platitude, un docteur sans cravate blanche, une pipe sans tabac, un avocat sans cause, un turc de boulevard sans dates, un caniche sans aveugle, mon ami *un tel*, compositeur de musique, sans un poëme amusant qui fasse tolérer ses doubles croches : c'est-à-dire rien ou bien peu de chose, à moins pourtant que ces tambours ne soient une allégorie et qu'ils ne signifient que tout, hélas ! crève ici-bas.

LE JAPON.

M. Francis Magnin a eu le bonheur de visiter le Japon et d'entendre de la vraie musique japonaise exécutée sur sur de vrais instruments japonais par de vrais Japonais. Cette musique ne l'a pas laissé indifférent. Il a recueilli des notes à ce sujet, et nous ne saurions mieux faire que de céder la parole à celui qui, ayant vu et entendu, a seul autorité pour juger en parfaite connaissance de cause.

« La musique japonaise,dit M. Magnin, se compose de trois notes, le *do*, le *la* et le *si*, répétées sur une mineure grave et formant d'ordinaire une mélopée monotone, qui, après huit à dix mesures scandées, se précipite et croît avec des crépitations de notes criardes; le chant suit le même rhythme, augmente de volume et de vibration, puis retombe dans sa langueur première. Au reste, il serait difficile d'exécuter des motifs sérieux avec les instruments japonais : le *sam-sin* (guitare en bois, tendue d'une peau de vache) n'a que trois cordes, sur lesquelles on gratte au moyen d'un morceau d'ivoire; le *tivona* (violon carré), qui en a douze, n'en a réellement que trois, car les neuf autres sont toutes fixées au même diapason et ne donnent qu'une seule note. Quant aux cuivres,ils ont une sonoritésemblable, et la même fatigante mélodie s'y retrouve plus déchirante encore pour l'oreille. Les seuls intruments qui se rapprochent un peu de ceux d'Europe sont les timbales et le trombone, dont on fait un véritable abus.

« Le chant japonais est quelque chose d'étrange dont on n'a nulle idée : c'est un placage de notes criardes qui ne manque pas d'une certaine harmonie,

et, en général, les airs suivent tous le même rhythme, se composent d'aspirations souvent répétées et d'un trémolo qui se soutient sur les notes hautes, et descend tout à coup au bas du clavier par brusques revirements, dont l'originalité étonne tout d'abord, mais lasse bientôt.

« La grande prière du Daï Hyppon en est un parfait exemple :

« O dieu Bontz, préserve-nousde tout malheur !

« Cela s'entonne comme un chant d'église nazillard, coupé par les notes aiguës des enfants de chœur, puis reprenant la note grave et monacale. Le faux-bourdon et le serpent, c'est la meilleure synonymie que je puisse trouver aux accords criards de la musique japonaise. »

Vous venez de lire. Eh bien! j'ai fait à Paris, et par l'intermédiaire de mon ami Marcuse, — mort subitement il y a quelques jours : les morts vont vite! — la connaissance d'un jeune Japonais, envoyé en France avec les représentants du gouvernement de Taïshiou de Satsouma, roi des îles Liou-Kiou. Sans être musicien, ce jeune fils du *soleil levant* aime la musique et la juge relativement assez bien.

— Que pensez-vous, lui demandais-je, de notre musique européenne?

— Elle fait beaucoup de bruit, me répondit-il, et enflamme l'esprit.

— Et la musique japonaise ?

— Celle-là est douce et pénètre le cœur.

— Vous croyez donc la musique et les instruments de musique de votre pays supérieurs à nos instruments et à notre musique ?

— Non, je ne crois pas cela, et je vois bien que tout est mieux ici qu'au Japon ; mais je suis Japonais, et quand je chante un de nos airs, les larmes me viennent aux yeux.

Je compris que la musique réveille nos sensations bien plus qu'elle n'en fait naître, et je me rappelai une bonne vieille dame qui ne pouvait fredonner l'air *Au clair de la lune*, sans verser des pleurs abondants et suffoquer. C'était l'air qu'elle chantait en duo avec son mari, quand ils étaient jeunes tous deux et la veille même du jour où il partit pour l'Amérique. Hélas! il n'y arriva jamais, le navire qui le portait ayant péri corps et bien.

Peu d'Européens ont pu pénétrer au Japon et y demeurer assez longtemps pour en étudier les mœurs et le génie. Il en résulte que la musique japonaise, les lois, les coutumes, le génie de ce peuple ne nous sont connus que très-imparfaitement. Si, d'après un célèbre écrivain bouddhiste, on peut juger de la musique d'un peuple par son organisation sociale, il ne serait pas inutile ici de faire une rapide excursion

à travers ce peuple japonais, tout aussi inconnu généralement de nos jours qu'il l'était au temps de Louis XIV. C'est au point que la Commission impériale, croyant à un Japon un et indivisible, sous le sceptre du Taïkoun, avait confondu, sous un même drapeau, les produits envoyés par ce dernier et ceux expédiés par le prince de Satsouma. L'erreur a été enfin reconnue, et deux pavillons distincts ont marqué l'exposition du Taïkoun et celle du roi des îles Liou-Kiou.

Tout le monde n'est pas, comme M. de Montblanc, animé de la vaillante et noble passion des voyages, et tout le monde n'a pas eu, comme lui, le bonheur d'être mis, au Japon même, dans le secret de l'administration de ce curieux État. M. de Montblanc est reparti dernièrement pour l'Asie ; mais, avant de quitter Paris, il nous a laissé sur le pays du soleil naissant une brochure de quelques pages qui en dit plus qu'elle n'est longue.

Les étrangers, en traitant avec un prince japonais, l'ont d'abord considéré comme le souverain du Japon. Plus tard, l'évidence leur a montré ce prince soumis, dans l'ordre général, à un pouvoir supérieur. Alors est née l'invention d'un *empereur spirituel* dominant un *empereur temporel*. Enfin, une observation prolongée a révélé l'action de princes indépendants de celui avec lequel les traités avaient été faits. En ramenant cette dernière observation à la première erreur commise, à celle qui admettait l'existence d'un empereur temporel, on arriva à conclure à l'existence de grands vassaux révoltés.

Tout cet échafaudage, d'après notre voyageur, n'est qu'une fable sans aucun fondement. En réalité, le Japon est une confédération d'États souverains dont les chefs sont groupés autour du mikado.

Nous aurons donné une idée suffisante de l'organisation politique de ce pays, en faisant connaître les attributions du mikado et celles des souverains des divers États formant la confédération.

Le mikado ou daïri, dont le vrai titre est *teneshi*, qui veut dire empereur, était, à une époque reculée, l'unique souverain du Japon. Aujourd'hui, sans puissance par lui-même, il représente l'union japonaise. Ce qui a pu faire croire au caractère spirituel du mikado, c'est l'origine divine qu'on lui attribue. D'après les théologiens du pays, du soleil naissant, — il faut que partout et toujours des théologiens viennent envelopper les faits les plus naturels du brouillard de leurs divagations spiritualistes, — d'après les théologiens japonais, dis-je, le mikado descendait en ligne directe des dieux créateurs du Japon.

De ces dieux sont nés des divinités qui ont régné chacune plusieurs milliers d'années sur la terre japonaise. Toute la famille des *Kougues* descend de ces divinités, et le tenshi ou mikado en est le chef auguste. A ce point de vue, le mikado appartient à l'idée religieuse, mais, ce qu'il est important de noter, il ne lui appartient point comme ministre d'un culte. Il préside, comme descendant des dieux, au développement social, sous l'influence de l'idée morale, artistique et scientifique, et, comme autorité divine, supérieure à tous les cultes. En conséquence, il n'est pas le chef d'une religion spéciale, et son devoir est de les protéger toutes également.

Cet esprit de tolérance, à défaut d'autres preuves, nous dirait assez que le mikado n'est point un pontife. Il ne peut être prêtre qu'après avoir abdiqué, et M. de Montblanc nous assure que ce cas s'est présenté plusieurs fois. Néanmoins, comme descendant des dieux, il a droit à des déférences qui s'étendent même aux objets à son usage. Par exemple, la vaisselle en bois laqué dans laquelle il prend ses repas ne doit jamais avoir servi, et, dès que le mikado lui-même en a fait usage, on la brise et on la brûle. La toilette de ses cheveux, de sa barbe et de ses ongles se fait pendant son sommeil, véritable ou supposé.

Comme souverain, le mikado est entouré de hauts dignitaires, tels que conseillers d'État, ministres, etc., qui centralisent tout ce qui a rapport à l'ordre général. Le mikado régnant prend le titre d'*empereur régnant*, et son nom impérial n'est connu du peuple qu'à sa mort. Ordinairement il désigne son successeur. Des femmes ont régné, des ascendants ont succédé à des princes plus jeunes, des cadets à leurs aînés.

Aux besoins du mikado sont affectées les recettes de la ville de Kioto, où il réside. Le mikado n'a point de domaine particulier, et sous son autorité fictive règnent les daïmios, ou, pour parler plus exactement, les divers souverains de chaque État confédéré.

En effet, le nom de daïmios, qu'on donne aux souverains d'État, désigne la haute noblesse en général et s'applique à divers personnages. Ainsi les officiers supérieurs des chefs d'État partagent avec ces derniers cette même appellation. Le titre distinctif des chefs d'État est *kokoushi*, *kokshi* ou *taishion*, pour ceux du premier ordre, et *touzama* pour ceux que leur territoire moins étendu oblige à se grouper autour d'un centre puissant.

Il y a dix-neuf kokoushis, dont vous trouverez tous les noms dans la brochure de M. de Montblanc, et les touzamas sont au nombre de quatre-vingt-deux. Les kokoushis possèdent dans leurs États une indépendance complète. Ils administrent sans aucune immixtion étrangère, gouvernent par des ministres spéciaux sous le nom de *karos*, lèvent des impôts, — cela va sans dire, — rendent la justice et possèdent à la cour de leurs pairs les autres souverains d'État, comme aussi à celle du mikado, des agents accrédités.

Les touzamas sont des petits seigneurs, maîtres sur un petit territoire, et dont l'importance individuelle est minime.

Passons au taïkoun. Je ne saurais mieux faire pour en préciser le caractère et les attributions, que de transcrire littéralement ce qu'en dit M. de Montblanc :

« Le shiogoune, que les étrangers nomment plus communément taïkoun, est le général commandant les troupes fictives du mikado. Cette dignité n'était autrefois effective que dans certaines circonstances seulement, dans le temps où le mikado avait encore un territoire. Depuis bien des années, elle n'est plus qu'honoraire. C'est cependant ce titre que les étrangers ont traduit par la qualification arbitraire d'*empereur temporel*.

« Le mot *taïcoun* n'est pas japonais; à plus forte raison n'y a-t-il eu jamais de taïkoun du Japon. C'est une désignation d'étymologie chinoise. Le titre porté par les derniers princes de Yeddo est, comme nous l'avons dit, *shiogoune*, ou mieux *seishiogoune*, qui veut dire littéralement : général chargé de refouler les étrangers. Il est curieux de constater ici le véritable sens du mot, en opposition avec le sens que se plaisent à lui donner les Occidentaux. »

Sous une apparence aristocratique, l'organisation sociale, au Japon, est essentiellement démocratique. Du grade inférieur, accessible à tous dans l'administration, les échelons montent jusqu'au ministre. Aucune barrière n'est opposée au mérite, et l'ambition est toujours justifiée par le talent. En outre, la noblesse n'étant pas exclusive et restreinte à la naissance, chacun peut y prétendre. Les Japonais, dit l'auteur de la brochure qui nous occupe, sont persuadés que l'aristocratie libre est le développement naturel de l'égalité démocratique. Celle-ci donne à tous les mêmes droits; celle-là constate la variété des efforts réalisés par chacun.

Quant à la liberté individuelle et collective, elle paraît être grande au Japon. Heureux Japon! L'ordre municipal qui le régit repose sur une organisation toute démocratique. Dans les villes, chaque rue représente un rudiment de commune ayant ses chefs et ses gardes. Les

chefs sont élus par les administrés, parmi les propriétaires de la rue. Ils sont acceptés sur la présentation des habitants, et choisissent à leur tour plusieurs d'entre eux pour former près du gouvernement un conseil d'administration. En dehors des villes, l'organisation est la même pour chaque groupe d'habitations. C'est l'administration locale qui maintient l'ordre.

Les contestations ou les crimes donnent lieu à l'intervention municipale, qui d'abord instruit l'affaire, juge dans les moindres cas, ou en réfère à l'autorité supérieure dans les cas plus graves. Le gouverneur, à son tour, juge ou renvoie l'affaire au ministère, auquel il est toujours permis d'en appeler. Le mariage, la naissance, l'adoption, la mort et le divorce sont des événements de famille dont on donne simplement connaissance au gouvernement qui les consigne. L'héritier succède directement à son père, et les filles n'apportent point de dot à leurs époux, ce qui fait que les hommes ne se vendent point aux femmes, comme cela arrive si souvent dans notre belle patrie.

On le voit, les Japonais possèdent des éléments sérieux d'avenir, malgré de notables imperfections dans leurs institutions. Parmi ces imperfections, M. de Montblanc signale comme les plus fâcheuses : la confusion des pouvoirs, le manque de lien défini dans les rapports généraux des gouvernements et l'arbitraire administratif, tempéré, il est vrai, par des mœurs sociales pleines de justice et de respect pour l'individualité.

La population du Japon paraît être de quarante millions d'habitants, répandus sur les quatre grandes îles de *Kioushiou, Sikokon, Nippoune, Yessó*, et sur un grand nombre de petites îles latérales.

Comment supposer chez un peuple de mœurs aussi tranquilles et en possession d'une semblable civilisation, un goût aussi perverti pour la musique que l'assure M. Francis Magnin ? Pourtant les impressions de M. Magnin se trouvent appuyées par ce fait dont un voyageur américain assure avoir été témoin. « J'ai rencontré, dit-il, un Japonais à bord d'un vapeur ; il se renferma dans sa cabine pour jouer du *syamsia.* » (Le petit Japonais de mon ami Mareuse écrit *chamisen* et non *syamsia* ; mais peu importe.) « Le syamsia est une espèce de guitare à trois cordes dont deux sont accordées à l'octave, et la troisième à la dominante. Le manche de cet instrument avait deux pieds de long. » (Mon autorité, le petit Japonais de Mareuse, veut que le manche de cette guitare soit toujours court.) « Le corps était formé d'une carapace de tortue sur le creux de laquelle résonnaient les trois cordes. Le Japonais

les mettait en vibration au moyen d'une lame de corne, petite, étroite et très-mince, qu'il tenait avec grâce entre le pouce et l'index de la main droite. Notre artiste joua de son syamsia pendant une journée entière, presque sans interruption. Il ne se servait point de ses doigts de la main gauche pour varier ses notes, et se bornait à faire résonner les trois cordes à vide de l'instrument. De temps à autre il entr'ouvrait discrètement la porte de sa cabine à cause de la chaleur qui était suffocante. On pouvait alors le voir les yeux à demi-clos, la physionomie souriante, et comme délecté par cette musique d'une monotomie insupportable. Et pourtant cet homme avait entendu souvent les meilleurs opéras du répertoire italien, auxquels, il l'avouait lui-même, il n'avait pris aucun plaisir, préférant sans comparaison les trois successifs de sa guitare. »

Est-ce là toute la musique japonaise? Je ne puis le croire, puisqu'il existe de grands et beaux théâtres au Japon, qu'on y chante, qu'on y danse et que des aveugles au nombre d'environ vingt-cinq y forment un orchestre. Les théâtres au Japon, je l'ai dit ailleurs [1], mais il faut bien que je le répète ici, renferment généralement trois rangs de loges, disposés de manière à permettre aux dames de changer de toilette, car l'usage veut, là-bas, que les femmes ne paraissent pas toute la soirée au théâtre avec les mêmes habits et les mêmes parures. Les costumes des acteurs sont très-riches, et l'art du peintre décorateur est, paraît-il, poussé loin dans l'empire de l'Est.

Pour faciliter l'intelligence des pièces jouées, on distribue dans toute la salle des programmes détaillés avec les noms des acteurs. Au drame parlé, à la farce et à la musique se joint la danse dans certains théâtres. Les ballets qu'on y représente appartiennent plus particulièrement au genre de la pantomime. Dans les danses, les pieds restent immobiles pendant que les bras et le corps agissent de plus en plus vite, offrant à l'œil toutes sortes de poses gracieuses ou bizarres.

Je suis loin de croire que tous les instruments de musique japonais fussent représentés à l'exposition de 1867. Je n'y ai vu qu'une flûte à huit trous que le petit Japonais de Mareuse nous a dit s'appeler un *fié*, et une espèce de violon se jouant avec un archet grossier, appelé, — toujours d'après la même autorité, — *cokiou*. Mais notre petit guide nous a vanté le *coto*, harpe plane, et le *sitilicou*, sorte de petit orgue à bouche qui fait, aux îles de Liou-Kiou et un peu partout dans la confédération japonaise, les délices du monde élégant.

1. Les *Civilisations inconnues*, fort volume in-18. Paris. Pagnerre, éditeur, 18, rue de Seine.

ROYAUME DE SIAM.

Le pays que nous nommons en Europe Siam s'appelle *Minang-Thaï*, c'est-à-dire *le royaume libre*. Son ancien nom était *Sajam*, ce qui veut dire *race brune*, d'où vient le nom de Siam.

Les instruments de musique siamois, nombreux et si remarquables de forme, que j'ai vus exposés au Champ-de-Mars, ont piqué vivement ma curiosité, et m'ont donné une irrésistible envie de m'instruire sur cette nation, moins connue encore peut-être que le Japon.

Aussi bien, nous croyons l'avoir déjà dit, pour juger de l'esprit artistique d'un peuple, pour juger de sa musique surtout, il ne suffit pas de voir ses produits, il faut connaître ce peuple, être à même d'apprécier ses mœurs, ses coutumes, étudier son climat, etc.

Malheureusement les livres sincères et réellement instructifs sur Siam sont introuvables.

Il en existe un pourtant, écrit par un digne missionnaire qui a passé vingt-quatre ans chez les Thaï, et qui, pour céder au désir de quelques amis, a rapporté simplement, bonnement, sans aucune prétention littéraire, et sans viser à l'effet, ce qu'il avait vu, entendu, et savait de ces pays curieux. Le livre a paru sans nom d'éditeur, et porte pour tout renseignement le nom d'un libraire d'une petite ville de province. Après quelques recherches, nous avons été mis en possession de cet ouvrage trop rare, dans lequel nous n'aurons qu'à puiser pour apprendre de Siam et de ses États tributaires tout ce qu'on en peut connaître.

Avant que les Portugais se fussent emparés de Malacca, la domination de Siam s'étendait sur toute la presqu'île malaise jusqu'à Syngapore. Plus tard, à l'instigation et par l'appui des Anglais, les États de Dijohore, de Rumbo, de Salangote, de Pahang et de Perah se sont soustraits à l'empire de leur suzerain, de sorte qu'aujourd'hui le royaume de Siam ne commence qu'à Tringanu, s'étendant depuis le 4e degré de latitude nord, jusqu'au 22e degré. C'est néanmoins un beau morceau de terre, quelque chose comme dix-huit cents kilomètres de longueur, sur six cents kilomètres de largeur. Siam se trouve ainsi encadré, du côté du Nord, par plusieurs principautés tributaires d'Ava ou de la Chine; à l'Est par l'empire d'Annam; à l'Ouest par la mer et les possessions anglaises de la presqu'île; enfin au Sud par les petits royaumes de Pahang et de Perah.

Mais, avant de parler de leur musique, voyons un peu ce que sont ces hommes, examinons les conditions de leur existence.

Tous les petits États tributaires de Siam sont tenus d'offrir tous les trois ans au gouvernement principal des arbres d'or et d'argent, et de fournir leur contingent de troupes quand ils en sont requis. Quant aux suzerains de ces divers petits États, ils se contentent de recevoir de leurs fidèles sujets un tribut d'étain, d'ivoire, de benjoin, de cire, de cardamome, de laque, de bois de teck et d'autres productions encore, suivant les goûts du suzerain et les pays qu'il impose.

Or il n'est pas, je crois, dans le monde entier, de terre plus riche en végétaux et en animaux que cette riche Siam peuplée par six millions d'habitants, et qui pourrait aisément en nourrir cinquante millions. Année commune, la mesure de riz, de la capacité d'environ vingt litres, suffisante pour la nourriture d'un homme pendant un mois, ne coûte que soixante-quinze centimes. Une poule se vend quinze centimes. A certaines époques on peut acheter un cerf pour quatre ou cinq francs. Le sucre est à quinze ou vingt centimes la livre. Pour un *fuang* (sept sous et demi) on achète une charge de bananes. Le poisson y est parfois si multiplié qu'après l'avoir vendu à vil prix et en avoir rempli des jonques chinoises, on en fait de l'engrais. Les légumes et les fruits, — et quels fruits délicieux et variés! — s'y trouvent en abondance. A côté de cela, les gourmets chinois et siamois payent les nids d'hirondelles, dont on fait un potage exquis, à raison de *cent soixante francs la livre.*

On aurait tort de s'imaginer que le bon marché des denrées, — les nids d'hirondelles exceptés, — provient de la rareté de l'argent; le salaire d'un ouvrier varie entre un franc et un franc cinquante centimes par jour, encore il est nourri. Le bon marché des substances alimentaires n'est dû qu'à leur grande quantité dans cette heureuse contrée où il suffit de travailler régulièrement de son état pour s'enrichir.

Combien en cela l'Europe diffère de Siam!

Ne serait-il donc pas possible d'équilibrer les choses de manière à ce qu'on ne voie pas sur un point du globe régner l'abondance, pendant que sur d'autres points — réputés les plus civilisés — le gros de la population s'épuise dans un travail qui donne à peine de quoi manger au travailleur? La dignité de l'homme, chez nous, se trouve trop souvent compromise par la menace de la faim.

Si nous passons des produits du sol, dans ce curieux royaume de

Siam, aux hommes qui l'habitent, nous trouvons d'abord les Malais de la presqu'île, dont la langue est si douce, si facile à apprendre pour l'Européen, — car elle ne se compose presque que de voyelles, — et dont les mœurs sont si farouches. Il y a là un fait qui paraît anormal et qui ressort de la musique autant que de la physiologie. Les Malais sont originaires de l'île de Sumatra, et il se pourrait que cette race à part fût un mélange de nègre et de mongole. Leur aspect n'est ni beau, ni rassurant : teint brun, front bas et arrondi, nez plein et large, très-épais à son extrémité, narines écartées, pommettes peu élevées, bouche très-large, mâchoire supérieure avancée. Le moral est en rapport avec le physique. Les Malais sont généralement sombres, hypocrites, cruels, traîtres, hardis, voleurs, ardents au gain, rusés, trompeurs, habiles marchands, pirates d'instinct, sensuels. Leur habillement consiste en un sarong ou large jupe de toile rayée avec un caleçon. Le poignard est leur arme favorite, et ils s'en servent avec autant de facilité que de dextérité. Ils sont mahométans et très-superstitieux. Un rajah ou roi les gouverne. Les Malais font un grand usage de bétel et d'arec. Ces deux plantes, ignorées de bien des gens en Europe, ne sont pas seulement le régal des Malais, mais la passion de cinq cents millions d'êtres humains, c'est-à-dire de près de la moitié des hommes qui peuplent la terre.

Un mot donc sur ces deux plantes, dont l'usage exalte l'esprit des Malais en inspirant leur verve poétique et musicale.

Le bétel est une plante grimpante qui ressemble au poivre : aussi l'appelle-t-on en anglais *piper-batel*; elle produit toute l'année de belles feuilles en forme de cœur, un peu charnues, d'une saveur piquante et aromatique. L'arec est un arbre du genre des palmiers, de la grosseur d'un poirier, droit, élancé, n'ayant, comme le cocotier, de feuilles qu'à son sommet, lequel atteint la hauteur de cinquante à soixante pieds. Il donne deux ou trois grappes énormes, chargées, chacune, de deux à trois cents noix, vertes d'abord, et qui en mûrissant deviennent d'un jaune rougeâtre. Ouvrez ces noix, vous y trouverez une chair acerbe et astringente. Voici maintenant la manière de faire usage de ces deux substances. On prend deux feuilles de bétel, sur l'une desquelles on étend avec une spatule une légère couche de chaux vive rougie par le curcuma. Puis on les enroule de manière à leur donner la forme d'une cigarette de gros calibre. Ensuite on coupe en quatre une noix d'arec, on en met un morceau dans sa bouche et on le mâche tout en mordant

peu à peu la cigarette de bétel qu'on tient par le bout. Pour que le plaisir soit complet, on se frotte les dents avec une pincée de tabac à fumer qu'on mâche avec le bétel et l'arec. Bientôt la salive devient couleur de sang, on éprouve une douce ivresse qui égaie l'esprit; on danse alors, on improvise des récits de guerre et on chante sur des rhythmes bizarres accompagnés, au hasard de l'harmonie, par des instruments avec lesquels nous allons plus loin faire ample connaissance. Quand la bouchée d'arec n'a plus de saveur, on se lave la bouche, et bientôt après on recommence. L'usage du bétel noircit les dents, et comme plus les dents sont noires dans ce pays, plus elles sont admirées, c'est encore un avantage de cette précieuse plante qui, en outre, corrige la mauvaise odeur de l'haleine. Les personnes habituées à cette mastication, dit le missionnaire qui nous sert de cicerone, en éprouvent un tel besoin que, en les supposant à jeun, si vous leur offriez le choix entre des aliments et une bouchée de bétel, vous seriez assuré de les voir donner la préférence au bétel.

Les habitants du Cambodge, au nombre de cinq cent mille, parlent une langue plus rude que les Annamites et sont beaucoup moins féroces que ces derniers, quoiqu'ils soient plus sombres et plus sauvages que les Siamois proprement dits. Dans ce pays se trouve le lac, appelé Thalesap, qui a vingt lieues de circonférence, tout rempli de poissons très-délicats qu'on sale avec les cendres du palmier, ce qui donne à la chair une saveur douce et sucrée. Près de ce lac le savant admire les ruines merveilleuses de Nokorvat. Ce sont les restes magnifiques d'un vaste palais construit em marbre taillé et ciselé. On y remarque des dômes, des pyramides, des pagodes et des voûtes d'un travail si surprenant, que les Cambodgiens l'attribuent aux anges, pensant que les hommes n'en pourraient faire autant.

Entre Cambodge et Siam est le petit État d'Horat. Là existe un plateau auquel on n'arrive qu'après six jours de marche à travers une forêt appelé *Dong-Phajafay* (la forêt du roi du feu). Ce nom inspire la terreur des étrangers en rappelant le nombre considérable des voyageurs endormis pour l'éternité sous ses ombrages de mort.

On dit qu'il s'y trouve des mines d'arsenic, qu'on respire à l'état de poussière. Sous l'impression de cette poudre empoisonnée, on s'arrête dans sa marche en proie au vertige, on perd la mémoire, on suffoque et l'on meurt.

Nous voici parmi les *Lao*, dont les traits offrent beaucoup de ressem-

blance avec les Siamois et les Birmans. Toutefois, ils ont le teint plus clair que ces derniers, et sont peut-être aussi plus forts et d'une santé plus robuste. Leurs yeux sont légèrement bridés, leur nez est petit, leur bouche grande, leurs dents sont norcies, leurs cheveux longs, droits, rudes et noirs. La tribu, qu'on appelle les *Ventres noirs*, se tatoue les jambes et les cuisses, tandis que la tribu des *Ventres blancs* a le tatouage en horreur. Des couleurs, des goûts et des ventres, il ne faut pas discuter. Les Lao ont la même origine que les Thaï; leur langage est très-doux, et leur écriture ressemble à celle des Cambodgiens. Les hommes s'habillent d'une veste courte, d'un langouti et d'un manteau d'étoffe de coton rayé noir et rouge. Les femmes ne portent qu'une jupe courte rayée de diverses couleurs qu'elles nouent par-devant, avec une écharpe de soie qui flotte sur leur poitrine plutôt qu'elle ne la couvre. Elles ont de beaux cheveux noirs qu'elles tortillent négligemment au-dessus de la tête comme les Grecques de l'ancienne Grèce. Hommes et femmes vont nu-pieds. Leurs habitations ne sont que des cabanes formées de lattes de bambou artistement entrelacées, montées sur huit ou dix colonnes de bois et couvertes de feuilles. Autant les Annamites sont cruels et peu sociables, autant les Lao sont paisibles, soumis, patients, sobres, confiants, crédules, fidèles, hospitaliers, simples et naïfs. Ils ont le vol en horreur. A ce point qu'un de leurs rois faisait frire les voleurs dans une chaudière d'huile bouillante : — moyen radical de les empêcher de recommencer.

Deux sciences sont en grand honneur parmi eux : la médecine et la musique.

« Il faut avouer, dit notre compatriote, qui pendant vingt-quatre ans a pu les étudier de près, qu'ils guérissent, comme par enchantement, une foule de maladies avec des plantes médicinales inconnues en Europe, et qui paraissent douées d'une grande vertu. » En lisant ces lignes, je me suis souvenu du fameux docteur Noir, originaire de Siam, je crois, et qui guérit Adolphe Sax d'un cancer mélanique contre lequel nos princes de la science ne pouvaient rien.

La musique des Lao étant tout aussi inconnue des Européens que leur médecine, écoutons celui qui a si souvent joui chez eux de leurs concerts, et en parle avec ravissement :

« Leur musique est très-douce, harmonieuse et sentimentale ; il ne faut que trois personnes pour former un concert mélodieux. L'un joue d'un orgue en bambou, l'autre chante des romances avec l'accent

d'un homme inspiré ; le troisième frappe en cadence des cliquettes d'un bois sonore qui fait bon effet. L'orgue lao est un assemblage de seize bambous fins et longs, maintenus dans un morceau de bois d'ébène, munis d'une embouchure où l'on inspire et aspire le souffle, lequel met en vibration des petites languettes d'argent appliquées à une ouverture pratiquée à chaque bambou. Il en sort des sons harmonieux pendant que les doigts se promènent avec dextérité sur autant de petits trous qu'il y a de tuyaux. Leurs autres instruments ressemblent à ceux des Siamois. »

On le voit, l'orgue lao n'est autre chose, dans son principe, que l'harmonium. Sans doute il est moins perfectionné que par Debain ou Alexandre, mais c'est l'harmonium inventé par les Peaux jaunes quelque quinze cents ans avant qu'il n'en fût question chez les peaux blanches. Un de ces orgues était exposé parmi les instruments des Siamois, et nous avons pu nous convaincre de l'exactitude de la description qu'on vient de lire.

Et maintenant, pénétrons dans le cœur même du royaume de Siam.

Nous entrons dans Siam par la grande porte de sa capitale Bankok, qui signifie village des Oliviers sauvages. Là, dans le palais du roi, dont nous donnerons une courte description, nous allons voir mettre en œuvre toute la collection des instruments siamois par des musiciens du cru et dans un opéra national.

Quelques mots sur les Siamois d'abord.

Le royaume de Siam proprement dit est divisé en quarante et une provinces qui portent le nom de leurs chefs-lieux. Outre ces quarante et une provinces, gouvernées chacune par un phaga ou mandarin de premier ordre, il y a une vingtaine de provinces de second ordre et de troisième ordre, sous la direction de mandarins inférieurs. La landwehr prussienne existe en Siam ; et quand il le faut, tous les citoyens deviennent soldats. Les Siamois sont de purs Mongols. Leur taille est en moyenne d'environ cinq pieds deux pouces ; ils sont forts et bien proportionnés, leurs épaules sont larges, leur cou est court, la tête est assez bien modelée, les mains sont grandes, et le teint est olivâtre. La partie supérieure du front est étroite ; le visage entre les pommettes est large, le menton étroit. Les yeux sont noirs et bien fendus ; le nez est un peu écrasé, les narines sont larges, les lèvres avancées, les cheveux rudes et noirs comme des plumes de corbeau. Ils les gardent en touffe sur le haut de la tête, et rasent le reste. Leur visage est imberbe, et ils

épilent les rares poils qui leur poussent au menton et à la lèvre supérieure. Les femmes se coiffent comme les hommes et se pommadent avec soin. Un des luxes de la bonne société, là-bas, consiste à avoir, avec les dents noires, des ongles longs et teints en rouge. Le costume des Siamois n'est pas compliqué. Ils vont pieds nus et nu-tête, ont pour habit une pièce d'indienne peinte, qu'ils attachent à leur ceinture en relevant les deux bouts par derrière : c'est ce qu'on appelle le langouti, dont nous avons parlé plus haut. Cette manière de s'habiller est commune aux deux sexes. Les jeunes filles et les jeunes femmes ajoutent volontiers au langouti une écharpe de soie en sautoir. Les hommes du peuple se servent rarement de parasol ; les grands, au contraire, en ont toujours. Quelquefois les gens de la classe inférieure, hommes et femmes, se mettent, en guise de chapeau, une sorte de corbeille légère faite de feuilles de palmier. C'est ce panier qui, posé sur les chefs de la suite de l'ambassade siamoise à Paris, réjouissait si fort naguère nos gamins et tous nos badauds. Pour compléter cette description, ajoutons que les Siamois ont la passion des bijoux, et qu'ils s'en mettent un peu partout : aux mains, aux oreilles, à la tête, sur le corps et jusqu'aux doigts des pieds.

Les Thaï sont d'un caractère doux, léger, irréfléchi, timide, gai, spirituel, paresseux, inconstant, hospitalier. Ils aiment le plaisir, et passent à s'amuser la moitié de leur temps. A ce sujet, une particularité très-curieuse nous est révélée : « La plupart désireraient beaucoup s'exercer dans les métiers et les arts ; mais comme le roi prend à son service tous ceux qui réussissent dans quelque profession, ils n'osent pas produire leurs talents, et ne travaillent, pour ainsi dire, qu'en cachette. » C'est assez dire que les plus habiles luthiers de Siam et les musiciens les plus distingués sont attachés au service du monarque olivâtre.

La ville de Bangkok, proprement dite, nous apprend notre compatriote naturalisé siamois, forme une île de deux lieues de tour ; elle est entourée de murailles crénelées et flanquées de bastions et de tours. Son aspect est très-pittoresque, grâce aux jardins qui l'entourent d'une verdure luxuriante et perpétuelle. Sur les deux bords du fleuve *Mé-Nam*, des navires et une multitude de jonques pavoisées sont à la file. Au-dessus des toits étagés des pagodes, ornés de dorures et couverts de tuiles vernissées se profilent de hautes pyramides d'une structure admirable, garnies de dessins en porcelaine de toutes les couleurs. Il

n'y a pas une seule voiture dans la capitale de Siam ; c'est dans des barques, dont la plupart sont très-élégantes, qu'on se transporte, comme à Venise, d'un point à un autre quand on va visiter les deux rangées de plusieurs milliers de boutiques flottantes sur des radeaux et qui suivent en tous sens les sinuosités d'un fleuve majestueux. La variété des édifices à l'indienne, à la chinoise, à l'européenne, les costumes variés des étrangers, le son des instruments de musique, les chants, les comédies en plein air, le mouvement, la vie, l'allégresse qui animent cette grande ville, tout cela forme pour l'Européen un spectacle aussi neuf que ravissant.

Nous connaissons maintenant la capitale de Siam. Arrivons au palais royal de Bangkok, un palais comme il y en a peu, ou plutôt comme il n'y en a pas.

Ce palais est une enceinte de hautes murailles qui a plus d'un quart de lieue de tour. Tout l'intérieur de l'enceinte est pavé en dalles de marbre ou de granit. Pas de roi sans gardes du corps et sans canons, afin de conserver le plus longtemps possible le monarque aimé à ses fidèles sujets contre ces mêmes fidèles sujets. En conséquence il y a des postes militaires dans le palais du roi de Siam, et des canons braqués de distance en distance. On aperçoit de tous côtés une multitude de petits édifices élégants, ornés de peintures et de dorures. C'est dans le *Mahafrasat*, splendide monument à quatre façades, couvert en tuiles vernissées, décoré de sculptures magnifiques, et surmonté d'une haute flèche, que le roi reçoit les ambassadeurs. C'est là aussi qu'après la mort des rois, on place dans une urne d'or leurs cadavres, pendant un an, avant de les brûler. Près du Mahafrasat s'élève la grande salle où le monarque donne ses audiences journalières, en présence de plus de cent mandarins prosternés la face contre terre. Mais ce spectacle n'a rien de bien original pour l'occidental familier des cours européennes. Ce sont partout, en effet, mêmes platitudes. Le cérémonial seul change la forme sans modifier le fond.

Je passe sur des statues gigantesques de granit apportées de Chine ; sur le trône royal, qui a la forme d'un autel d'église, surmonté d'un dais à sept étages ; sur les appartements du roi ; sur le palais de la reine ; sur les maisons des concubines et des dames d'honneur, ce qui est souvent la même chose là-bas, chez ce peuple étrange — (ah ! ce n'est point comme cela en Europe, n'est-ce pas ?) — sur les bâtiments qui renferment les trésors de Sa Majesté jaune, etc., etc.

Quelles richesses partout, et quelles richesses singulières ! D'immenses arsenaux, des écuries pour les éléphants blancs, des écuries pour les chevaux plus rares que les éléphants dans Siam, une bibliothèque d'un prix inestimable !... Ici c'est une pagode dont le pavé est recouvert de nattes d'argent : deux idoles représentant Bouddha y sont placées. L'une est en or massif de quatre pieds de haut ; l'autre est faite d'une seule émeraude d'une coudée de haut, évaluée par les Anglais 200,000 piastres, un million de francs et plus. Ah ! les dieux ! ils ne sont à bon marché nulle part : les services de ceux qui les glorifient non plus. Au reste, les pagodes royales sont toutes d'une magnificence dont on se ferait difficilement une idée juste. Pour tout dire en un chiffre, il en est qui ont coûté plus de quatre millions. Or, on en compte onze dans l'enceinte des murs de la ville, et une vingtaine au dehors. Dans l'une de ces pagodes est une statue dorée de Bouddha endormi, qui mesure cinquante mètres.

C'est dans ce radieux palais, dans une salle affectée aux pièces de comédie et aux auditions musicales, que le roi de Siam offrit à M. de Montigny, envoyé extraordinaire de l'empereur des Français, et à sa suite, une représentation extraordinaire aussi, dont M. de Méritens a fait le récit suivant :

« Le théâtre s'élevait dans une cour contiguë à la salle d'audience ; des draperies en soie rouges et blanches, des boiseries sculptées, d'immenses cartons découpés avec art, en formaient les décors. Une vaste tribune située à droite de la scène, que de riches tentures désignaient à nos regards, était destinée à Sa Majesté elle-même. Tous les grands mandarins étaient prosternés au bas des degrés qui y conduisaient. Une grande estrade, située en avant de la scène et de plain-pied avec elle, était garnie de chaises et de fauteuils à notre intention. Le roi nous avait précédés de quelques minutes, nous allâmes conséquemment lui présenter nos respects à notre arrivée ; puis nous assistâmes à cette représentation si pompeusement annoncée. Une musique étourdissante préluda à l'ouverture de la pièce. L'orchestre se signala par un bruit épouvantable et une absence complète d'harmonie. La même phrase musicale nous fut jouée, pendant cinq heures d'horloge, au grand contentement du roi et des dignitaires. Je penche volontiers à croire que les musiciens de Siam ne possèdent pas deux airs dans leur répertoire : car les soirées musicales auxquelles j'ai assisté chez le *kala-hom* et ailleurs m'onttoujours fait entendre cet air unique et discordant. Enfin la pièce commença : une foule d'acteurs et d'actrices s'élancèrent sur la scène. Les soieries brodées d'or, dans lesquelles ils se drapaient, les bonnets de forme conique ornés de pierres fausses ou vraies et de verroteries, qu'ils portaient fièrement sur leurs têtes, offraient un coup d'œil attachant et curieux.

Quant à leur jeu, on ne peut rien imaginer de plus simple : il consiste presque uniquement en une pantomime originale bien qu'assez disgracieuse, que relève un chœur de voix criardes placé à peu de distance des acteurs. Ce que l'on joua, je ne puis le dire ; tout ce que je compris fut une chasse au cerf des plus puériles. Un acteur coiffé d'une tête de cerf s'élance sur la scène ; on le poursuit en vain pendant quelques secondes, on l'atteint enfin, on le tue, on l'emporte, on le fait cuire, et on le mange sur le théâtre : tout cela en moins de temps que je ne mets à l'écrire. Au bout de six heures d'horloge la pièce n'était pas terminée. M. de Montigny jugea fort heureusement à propos de mettre fin à notre supplice : il alla prendre congé du roi, et nous rentrâmes chez nous à la hâte. Trois jours après, M. Godeaux et moi prenions le chemin de la corvette *la Capricieuse*, M. de Montigny devant attendre jusqu'au 21 septembre les présents que Sa Majesté le roi de Siam destinait à l'Empereur et à l'Impératrice des Français ; et, le 22 septembre, nous quittions définitivement le royaume de Siam pour le Cambodge. »

Voilà certes un tableau peu flatteur de la musique des Siamois et de leurs représentations dramatiques. Comment concilier l'opinion de M. de Méritens avec cette *douce musique* des Cambodgiens, les voisins et les tributaires des Siamois ? Il est fâcheux que M. de Méritens se soit borné à nous donner ses impressions sans les accompagner de quelques détails sur les instruments de musique qui lui ont si cruellement rompu la cervelle. Heureusement, ces instruments nous les avons vus, nous pouvons en voir encore quelques-uns dans certains musées publics et particuliers à Paris, et quoiqu'il soit bien difficile de juger de l'effet d'un instrument qu'on ne connaît pas à la seule inspection, ils nous ont paru moins sauvages qu'à M. de Méritens, plus dignes par conséquent d'être étudiés.

On est trop souvent porté à condamner ce qu'on ne connaît pas, parce que bien rarement les impressions que l'on éprouve d'une chose nouvelle sont favorables à cette chose. Il arrive parfois qu'en examinant mieux la chose nouvelle, en s'identifiant avec son esprit, on change complétement d'avis. Ce qui nous a d'abord paru intolérable nous enchante ensuite. Le contraire a lieu aussi quelquefois. Ce phénomène se produit à l'égard même de notre musique, à chaque nouvelle représentation d'un grand opéra. Les meilleurs sont d'ordinaire ceux qu'on a le moins bien compris à la première audition.

Au jugement un peu prompt de nos envoyés auprès du roi de Siam, j'opposerai l'appréciation calme, mesurée, longuement réfléchie de Mgr Pallegoix, évêque de Mallos, vicaire apostolique de Siam. Si, en

plusieurs endroits, Mgr Pallègoix semble justifier la sainte horreur de M. de Méritens pour l'art musical siamois, il cesse de penser comme ce dernier sur des points importants : en somme, les lignes que nous allons rapporter sont tout ce qui, je crois, a été dit de plus lumineux sur cette question. Écoutons donc le docte évêque :

« Les Thaïs, étant un peuple ami de la gaieté et des fêtes, cultivent beaucoup la musique; il n'y a pas de village qui n'ait son orchestre; tous les princes et les mandarins ont leur troupe de musiciens; vous ne pouvez aller nulle part sans entendre jouer des instruments. Leur musique ne comporte pas les accords de tierces, de quintes, etc., mais seulement l'accord de l'octave, de sorte qu'elle est toujours à l'unisson. Ce qui fait l'agrément de leur musique, c'est la variété des instruments et la volubilité de l'exécution. »

C'est probablement aussi la diversité des rhythmes, cette science si mal comprise de nos musiciens actuels et si en honneur autrefois. Mais poursuivons :

« Leurs principaux intruments de musique sont : le *khong-vong*, le *ranat* en harmonica, la guitare, le violon, la flûte, le hautbois, le *rakhe*, les cymbales, les trompettes, la conque, l'orgue lao et les tambours. Dans les comédies, toutes les fois que les acteurs chantent des couplets, ils s'accompagnent avec les castagnettes pour marquer la mesure, « le rhythme surtout, très-probablement », et le bruit de ces bois sonores n'est pas sans agrément. J'ai déjà parlé ailleurs de l'orgue lao dont les Siamois ne font presque jamais usage; mais le *khong-vong* est d'un magnifique effet. C'est un instrument composé d'une série semi-circulaire de timbres suspendus sur des ficelles, et sur lesquels le musicien frappe avec deux petits marteaux de bois qu'il tient de chaque main. Quand les timbres sont bien justes, et que le joueur est habile, les sons de cet instrument sont très-harmonieux, et cependant si forts, qu'on les entend d'un quart de lieue et plus. »

Nous avons vu un très-beau khong-vong à l'Exposition, et nous avons mis en vibration quelques timbres. Mais est-ce là une manière de juger un instrument ? Que penserions-nous d'un individu qui, n'ayant jamais vu un violon, passerait maladroitement et pesamment un archet sur les cordes et trouverait cet instrument détestable, bon tout au plus pour des sauvages ?

Eh bien ! c'est ainsi que nous tous avons, toutes les fois que l'occasion nous en a été offerte, essayé et jugé les instruments orientaux, auxquels, en somme, nous n'avons rien compris. Je reprends la citation :

« L'harmonica dont ils se servent est tantôt en plaques de bois sonore, tantôt en plaques d'airain. Ils ont plusieurs espèces de violons, dont le plus petit est formé d'une moitié de coco fermée par de la peau du serpent boa; il rend des sons criards et très-aigus. Leur guitare est presque aussi agréable que celle d'Europe. Ils ont plusieurs espèces de flûtes, une entre autres dans laquelle on souffle par le nez. Outre les grandes cymbales, ils en ont encore une petite espèce dont le son aigu et perçant est d'un très-bon effet. Leurs tambours sont faits de peau de bœuf; ils en ont de cinq espèces, dont quelques-uns ressemblent à un cône allongé, et ne se frappe que d'un côté. Dans leurs cérémonies funèbres, ils se servent d'une sorte de clarinette dont le son est vraiment très-lugubre. Le *takhé* est un instrument très-curieux : c'est comme une longue guitare à cordes métalliques; elle est posée à terre, et les dames des princes dont les doigts sont munis de grands ongles postiches, en tirent des sons assez forts et agréables. »

Voilà pour les instruments. Voyons, maintenant, ce que le digne et intelligent évêque de Siam pense de la musique même des Siamois :

« Le caractère de la musique des Siamois est la volubilité jointe à l'expression; néanmoins, quelqu'un qui l'entendrait pour la première fois n'y verrait peut-être que ce que nous appelons en France des roulades et des ritournelles : car, en effet, ils répètent souvent, et presque à satiété, certaines phrases musicales; mais ce n'est pas sans motif, c'est pour impressionner plus vivement les auditeurs. »

C'est bien là le cas de M. de Méritens. Mais n'est-il pas évident qu'il n'a pu comprendre à une audition unique cet art nouveau où la volubilité s'associe à l'expression — et au mélange des timbres aussi, sans doute, — et dont les phrases répétées *presque* à satiété ne le sont que pour impressionner plus vivement l'auditoire ?

Il ne faut pas plus condamner les accusés sans les entendre, que les musiciens après ne les avoir entendus qu'une fois, surtout quand ces musiciens jouent une musique inconnue avec des instruments également inconnus. J'ai cru comprendre ailleurs, par les récits de voyage d'un Anglais à Siam, que, dans les représentations lyriques de ces peuples, ils jouent rarement en *tutti*, et que le plus souvent chaque sorte d'instrument est affecté à l'accompagnement de tel ou tel personnage de la pièce. Il en était ainsi dans nos premiers opéras européens. Par exemple, nous voyons dans l'*Orphée* de Monteverde, ce génie hardi qui, sans le savoir peut-être, a transformé l'art des superpositions harmoniques en posant le rapport de la note sensible avec le quatrième degré, c'est-à-dire en créant les dissonances naturelles, et, par suite, en ouvrant à l'imagination la voie féconde et riche des modulations,

nous voyons, disons-nous, dans l'*Orphée* de Monteverde, l'orchestre divisé en autant de fractions qu'il y a d'acteurs. Ainsi, Orphée ne chante jamais qu'avec accompagnement de deux contre-basses de viole; le moins gai des mariniers, le sombre Caron, entonne dans sa périssoire ses chants de mort avec accompagnemeut de... deux guitares; l'infortunée Proserpine, la plus mélancolique des femmes enlevées, promène doucement sa voix à travers les notes soutenues de trois basses de viole; Pluton, l'infernal et puissant monarque, puisqu'il a pour fidèles sujets les chenapans du monde entier, Pluton est annoncé par quatre trombones, qui seuls lui servent d'accompagnement; enfin, les chœurs des esprits infernaux poussent leurs tranquilles vociférations avec accompagnement de deux orgues, — l'instrument religieux par excellence. Mais peut-être trouverait-on dans ce système abandonné, et qui aujourd'hui nous semble enfantin et bizarre, un élément dramatique qu'on a tort de dédaigner absolument.

Deux lignes encore de citation, et nous aurons clos cette petite étude sur les Siamois et leur musique :

« Les chansons des Thaïs sont de deux sortes : les unes célèbrent les exploits des anciens héros; les autres sont des couplets amoureux qui, sous un voile allégorique et honnête, recèlent un sens lascif et impudique. »

N'oublions pas que c'est un évêque qui parle ainsi, et que peut-être il exagère un peu, dans sa juste susceptibilité, l'immoralité de ces chansons.

Faisons maintenant, si vous le voulez bien, voile pour Constantinople, où nous ne vous parlerons pas des opéras italiens qui s'y jouent par des chanteurs plus ou moins italiens aussi, mais où nous nous arrêterons un moment pour étudier la musique nationale et les instruments du cru.

L'EMPIRE OTTOMAN.

La illah et Allah! Mohammed recoul Allah! Il n'y a qu'un Dieu ! Mahomet est le prophète de Dieu !...

C'est possible; je n'en sais rien, et cela m'est égal.

Ce qui m'intéresse dans cet empire ottoman, ce sont d'abord ses curieux instruments de musique; c'est ensuite tous ses produits de

couleurs vives et variées, qui se présentent à l'œil comme une fanfare du regard, l'émotionnent, l'excitent et l'enchantent.

L'œil a aussi sa musique, jolie musique, certainement, brillant orchestre quoique muet, dont les instruments sont, en Turquie, les tapis d'Ouchak, près de Smyrne; ceux de Koniah; les étoffes veloutées pour tentures à fond violet, rehaussées de larges fleurons d'or qu'on fabrique à Constantinople; les tapis de soie blanche ou cerise, dont les broderies d'argent et d'or sont destinées à recouvrir les *sofras* de cuivre jaune sur lesquels on sert le café; les étoffes pelucheuses nommées *ehram*, au ton rouge, mat et puissant, vibrant à l'œil comme une cymbale à l'oreille; les poteries ravissantes de Djeddah et de Bagdad, au ton gris, tendre, mélancolique, dû à l'hydrocérame dont elles sont fabriquées[1]; les bois peints, sculptés et gravés de la Mecque, aux bariolages coquets; les chapelets d'ambre dont les dames levantines se font des bracelets; les essences qui les parfument au bain; l'ivoire de ces jolies boîtes à odeur, en forme d'œufs ou de glands; les cages peintes et dorées, qui feraient aimer la prison aux oiseaux, si la prison pouvait jamais être aimée d'aucun être; les éventails et les chasse-mouches de palmier; les *narghileh* en argent massif, avec des ornements repoussés; les *imanés*, ou bouquins pour la pipe à tuyau de bois; les objets d'orfévrerie d'un goût si pur, souvent; les longues carabines incrustées de corail vert; le fameux fusil à mèche, à *cinq coups*, l'aïeul du revolver, envoyé à l'Exposition par le pacha A'ali-Yaver, etc., etc. Voilà ce qui m'intéresse, avec mille autres choses encore : les costumes, l'architecture, les mœurs, dans cet empire ottoman, qu'on pourrait appeler l'empire de la couleur, de la forme, du pittoresque, de la poésie et du mystère sentimental.

Que de fois, l'an passé, me suis-je arrêté dans ce parc merveilleux de l'Exposition, — univers en miniature, — devant les constructions turques! Elles étaient au nombre de trois : une mosquée (*djami*), un kiosque du Bosphore, un modèle de bain.

La mosquée offrait une réduction scrupuleusement exacte, tant dans son ensemble que dans son ornementation, de l'*Yéchil-Djami* (la mosquée verte), fondée par Mohammed Ier, en 1412 de l'ère chrétienne. Le kiosque, qui se trouvait bâti près du grand temple égyp-

1. Rien de charmant et d'original comme ces vases au long col de cigogne, autour duquel pendent des anneaux. Comme des grelots, ces anneaux résonnent en cadence aux pas des jeunes filles qui les portent sur la tête, et chantent en allant à la fontaine.

tien, représentait une ancienne maison de plaisance. Il faut se figurer ce kiosque, non point transplanté en quelque sorte à Paris, où il ne s'acclimaterait jamais, mais sur son véritable terrain, et tel que nous le peint S. Exc. Salahddin Bey, un véritable poëte. Qu'on s'imagine donc ce kiosque à Scutari de Constantinople, par exemple, au fond du *yali* d'un haut fonctionnaire ottoman. En sortant du léger *caïk*, qui remplace avantageusement dans la capitale de l'empire ottoman la voiture parisienne, on traversera, pour y arriver, en marchant sur le sable fin d'une allée de rosiers en fleurs, un jardin enchanté, non point plat comme ceux d'Europe, ou simplement orné de quelques terrasses, mais à mille étages, d'où la vue s'égare au loin, planant à la fois sur la mer Noire et sur la mer de Marmara. Quel panorama que la ville d'Islambol, avec ses minarets sans nombre dont le faîte aigu s'élance jusqu'au ciel! La vue n'a d'autres bornes à l'horizon que la ligne droite au bout de laquelle s'unissent le ciel et la mer. Voilà le tableau. La magie de la poésie continue en revêtissant un autre caractère, si vous entrez dans le kiosque, et que, tout en fumant le narghileh avec le maître du logis soulevé à demi sur les coussins d'un large et beau sofa, vous écoutiez les chants arabes et les improvisations des *chin'ara* ou musiciens musulmans ambulants.

Mais assez d'école buissonnière, et passons de la symphonie du regard à celle de l'ouïe.

Les instruments de l'empire ottoman peuvent se diviser en trois familles principales : instruments à cordes, instruments à vent, instruments de percussion. De tous ces divers instruments, les plus remarquables assurément, et ceux qui intéressent le plus directement le monde musical universel, ce sont les cymbales. Ces timbres, frémissants et grêles, sont précieux; ils s'associent heureusement à la grosse caisse, et, dans certains cas, ils ont été employés isolément avec le plus grand succès. Rien ne pourrait remplacer l'admirable effet des cymbales dans le chœur des Scythes de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck : *Les dieux apaisent leur courroux, etc.*

Les Turcs ont le secret de la composition des métaux pour la fabrication des cymbales que les Ottomans nomment *zils*. Un des grands fabriçants de zils, aidé de ses frères, le sieur Keuropé, établi à Psammatia de Constantinople, fournit chaque année à la consommation européenne de douze à quinze cents paires de cymbales, dont le prix, estimé en

moyenne à 40 francs la paire, représente donc une valeur de 52,000 francs.

Quelques essais de fabrication d'instruments en cuivre ont été tentés récemment à Constantinople. Ces instruments devaient servir aux musiques militaires. Le principal fabricant, A'ali-Baba (n'ajoutez pas, je vous prie, ou les quarante voleurs), nous a soumis des échantillons de ses cuivres qui méritent des encouragements, mais ne sauraient entrer en comparaison avec les produits similaires européens.

Les instruments à cordes turcs sont des instruments de fantaisie, très-élégants de forme, enrichis d'incrustations et aussi jolis à voir qu'à entendre, si ce n'est plus encore.

Parmi les instruments à vent, il faut citer d'abord les flûtes de derviche, qui sont, je crois, le même instrument que le ghaïda. Bien des choses contradictoires ont été dites et écrites sur ces fameux moines tourneurs, et ce qui a été fait de mieux sur eux, sans contredit, est la danse vertigineuse des *Ruines d'Athènes*, de Beethoven, qu'on joue au Conservatoire avec un succès qui ne s'est jamais affaibli. Les derviches ont-ils été aussi corrompus de mœurs qu'on l'a dit? Je ne le crois pas. Si le célèbre grand-vizir Kiuperli voulut abolir cet ordre, c'est moins parce qu'il ne les trouvait pas décemment habillés que parce qu'il souhaitait débarrasser l'empire de ces fainéants, inutiles comme tous leurs pareils. Leur habillement est, en effet, plus grotesque qu'indécent. Ils se macèrent cruellement pour plaire à la divinité, affectent une grande humilité, cultivent la paresse et ne s'interrompent de prier que pour danser en rond au son de la flûte, en répétant à grands cris : *hu! hu! hu!* qui est un des noms de Dieu, à ce qu'ils disent, — son prénom, peut-être. Ils ne cessent de tourner, de crier *hu!* et de jouer de la flûte que quand ils tombent fous d'exaltation et morts de lassitude.

Mais le côté vraiment original de la facture ottomane, ce sont les instruments dits *chin'ara sagi*, *Bulgari*, etc., à cordes pincées et à souffle, à l'usage presque exclusif des *chin'ara*, ou musiciens ambulants dont nous avons parlé plus haut. Trois facteurs, dont un Turc et deux Arméniens, confectionnent ces instruments avec d'autres agents sonores plus curieux que vraiment musicaux, appelés *saz*, *daïré*, *santour* et *kanoun*.

Le kanoun ou canon est une sorte de harpe trigone renversée sur une caisse sonore. On met les cordes en vibration au moyen de baguettes. Les plus belles choses, de même que les hommes les plus illustres et

les plus puissants, ont souvent d'humbles origines : c'est ainsi que, — nous le verrons plus loin, — la grande dynastie des pianos est née du kanoun, en passant par les différents grades qu'on appelle clavicorde, virginale, épinette et clavecin.

C'est au son des instruments primitifs que nous venons de faire connaître, que des acteurs ambulants (*Meidan-Ozounou*) représentent des espèces de vaudevilles qui, pour la charge et la naïveté, rappellent notre ancien théâtre de la foire. C'est aussi au son de ces instruments que gambade et bavarde le polichinelle oriental, appelé œil noir (*Karagueuz*). Enfin c'est encore précédé de la bande des musiciens ambulants qui se mêlent à tout, que le sultan, — le sultan en personne, — se porte partout où éclate une incendie et travaille de ses mains à l'éteindre. Cet usage incroyable et toujours en vigueur, paraît-il, est indiqué, comme il suit, dans un ouvrage très-sérieux, ma foi : la *Charte turque,* par M. Grassi, officier supérieur. « Lorsqu'un incendie, dit cet historien, se manifeste soit à Constantinople, soit en toute autre ville où se trouve le sultan, quelle que soit l'heure de l'événement, de jour ou de nuit, il est obligé, ainsi que le grand-vizir et le muphti, de s'y rendre sur-le-champ; rien ne peut les en dispenser, principalement le grand seigneur, qui doit s'y présenter aussitôt; lui-même doit aider à faire circuler l'eau contre l'incendie et à diriger les travaux des pompiers : il ne peut être exempt de ce singulier devoir qu'en cas de maladie connue d'avance et bien constatée par le public. Comme les incendies arrivent assez fréquemment à Constantinople, les sultans qui ne se font pas aimer tremblent en remplissant cette espèce d'obligation, dont pourtant ils n'oseraient se dispenser; ils craignent que, dans cette circonstance, on ne leur tende quelque piége, et cette appréhension peut souvent les porter à se surveiller eux-mêmes. »

Quelle occasion pour l'honorable corps des pompiers de Paris, et aussi de Nanterre, de rendre hommage l'an passé à leur illustre confrère, Sa Majesté impériale Abdul-Aziz Khan, s'ils avaient connu cette coutume originale !

Dans le collége des odalisques, le sultan fait souvent danser devant lui la *rhoméa*, danse des femmes grecques, exécutée par les jeunes aspirantes au cœur du grand seigneur. Là encore nous voyons apparaître les instruments originaires de la Turquie. Les odalisques se placent sur deux rangs, ainsi que le prescrit l'ordre de cette danse. L'usage du harem veut, en outre, qu'elles soient placées par rang de taille, afin d'être mieux vues du sultan. Quelquefois la grâce déployée

par l'une d'elles dans les pas et les mouvements de la *rhoméa* éveille l'amour assoupi au cœur du sultan. Celui-ci lui présente le mouchoir, et fait ainsi connaître qu'une favorite de plus est créée. « La jeune odalisque, dit encore M. Grassi, à qui le sultan a présenté le mouchoir, le reçoit avec ardeur, en témoignant la plus grande joie; elle fléchit le genou devant lui, baise plusieurs fois le mouchoir, le cache dans son sein, et le sultan se retire. »

Vous ai-je parlé du psaltérion turc et du violon original de cette même nation? Le psaltérion est un instrument quadrangulaire dont les cordes sont en métal. On le tient sur les genoux et on en joue en pinçant les cordes avec les doigts. Le violon turc n'a que deux cordes comme celui des Kalmouks. Le manche en est très-long, et l'autre extrémité de l'instrument se termine par un long pivot qui repose par terre. On joue de ce violon comme on joue du violoncelle. Il rend des sons lugubres et faibles, mais d'une nature sympathique. C'est, je crois, le même instrument que celui appelé *Kéména* par les Arabes.

Ce ne sont pas, nous l'avons dit, les incrustations et les autres embellissements qui manquent aux instruments turcs. L'Inde fournit les bois de rose et d'ébène; le cuivre et l'argent viennent des mines de Tokat, d'Argana, de Somakow; l'écaille, la nacre et l'ivoire de l'Égypte, de l'Yémen et du Nedjaz; la corne de buffle est apportée de Gallipoli et d'Ismid. La mécanique ne vient jamais en aide à l'ouvrier musulman qui ne se sert que d'outils simples, tels que scies, vilebrequins, tours, marteaux, etc.

En résumé, la production des instruments de musique dans l'empire ottoman peut être évaluée à une somme annuelle d'environ 254,000 fr., dont 52,000 représentant la seule exportation des cymbales.

Quant à la musique turque, si on excepte la fameuse marche de l'Allemand Mozart, elle n'existe guère que par le génie des Arabes, de vrais musiciens ceux-là, quoiqu'ils ne le soient pas à notre manière.

RÉCOMPENSE.

Mention honorable. KÉROPÉ-ZILDJI. Psamatia. Instruments à percussion.

GRÈCE.

Des mandolines, des luths, trois grandes guitares aux manches brusquement renversés, montées de huit cordes, et quelques autres instruments analogues ou identiques à ceux que nous avons vu figurer en

Turquie, voilà toute la Grèce musicale d'aujourd'hui. C'est en vérité peu de chose. *Campos ubi Troja fuit*, comme disait Lacome sur le mode éolien. Nous nous bornerons donc à nommer les exposants qui étaient : Perre Mylonakos, de Gythion ; Pergamaly, de Syra ; Velondio et Marcopoulos, tous deux d'Athènes.

RÉCOMPENSE.

Mention honorable. Marcopoulos. Athènes. Luth et mandoline.

VICE-ROYAUTÉ D'ÉGYPTE.

Place au théâtre. Le rideau se lève riant et animé par la présence d'un groupe d'instruments caractéristiques qui pourtant ne ressemblent que de très-loin aux instruments de l'antique Égypte dont parle Villoteau, dans son intéressant mémoire. Je ne vois, en effet, dans cette exposition musicale de l'Égypte moderne, rien qui rappelle les instruments primitifs dont le rôle se bornait à donner le ton à la voix de l'orateur, à l'y maintenir, à lui fournir des points d'appui pour les diverses inflexions des accents, et à déterminer les limites où elle devait se renfermer, tout en marquant le rhythme des vers, leur cadence, celle du chant et de la danse. Les mêmes sons dont se composait la tonalité génératrice des modes légalement admis étaient aussi, observe Lamennais, ceux sur lesquels les anciens avaient fondé les principes et les règles de leur prosodie et de leurs modulations oratoires. Ces modulations, assez étendues, embrassaient, suivant Denys d'Halicarnasse, un intervalle de quinte : elles ne s'élevaient pas au delà de trois tons et demi vers l'aigu, et ne s'abaissaient pas vers le grave au delà de cet intervalle. « Mais, suivant Villoteau, ces principes fondés sur le système de l'accord de la lyre à quatre cordes des Grecs, étaient une extension de ceux que les anciens Égyptiens avaient déterminés dans l'accord de leur lyre à trois cordes. Dans l'accord de la lyre à trois cordes, le son du milieu formait la quarte avec le grave et avec l'aigu, et les deux sons extrêmes rendaient l'octave : c'était la plus grande étendue que la voix devait parcourir dans le discours ordinaire. »

C'est bien possible, et Villoteau me paraît avoir raison ; mais que cette explication soit vraie ou qu'elle repose sur un fait controuvé, il n'apparaît pas moins que des liens étroits unissaient dans l'antiquité la

parole à la musique, la déclamation à la danse, et tous ces beaux-arts à l'architecture. En effet, une pensée domine dans l'Égypte ancienne, et se manifeste dans toutes les œuvres de l'esprit indistinctement : cette pensée, c'est la mort. Personne n'échappe à cette impression fatale, personne, depuis le Pharaon environné des splendeurs du trône jusqu'au dernier des laboureurs toujours grave, et triste jusque dans sa gaieté. « Ce peuple a vu le temps s'écouler comme les eaux du fleuve qui traverse les plaines nues, et il s'est dit que ce qui passe si vite n'est rien, et, se détachant de cette vie caduque, il s'est reporté par sa foi, par ses désirs et ses espérances, vers une autre vie permanente, immuable. Pour lui l'existence commence au tombeau ; ce qui précède n'en est qu'une ombre, une fugitive image. » Ainsi parle l'auteur des *Paroles d'un croyant* qui a su lire à travers les siècles l'histoire d'un peuple dont la puissance n'est plus attestée aujourd'hui que par un formidable et lamentable chaos de ruines. De ces grandeurs passées, de cette histoire de *sept mille ans* inscrite en caractères profondément gravés sur le roc, ce livre de granit que Champollion a sûrement déchiffré, que reste-t-il aujourd'hui ? Le souvenir et un peuple de mendiants ! Qui l'aurait dit ? Dans les déserts du Kaire, témoins de tant de faits mémorables consignés dans nos livres sacrés, les *gentlemen-riders* ont transporté leurs pénates, et l'on y court et l'on y parie bêtement ni plus ni moins qu'à Londres et à Paris. A Alexandrie il y a deux théâtres d'opéras italiens, remplis d'un public tapageur comme en Italie, et de femmes coquettement parées comme partout. Enfin, pour comble de prosaïsme, les derviches tourneurs, selon M. Émile Guimet qui les a vus, ne tournent plus guère à cette heure, craignant les courbatures, et tournent moins aux sons de leur flûte classique, qu'à l'aide « d'un orchestre composé d'un excellent basson, d'un hautbois et de tambourins jouant des airs de valse ».

Voilons-nous la face. Pourtant à côté de cette fausse Égypte qui n'est ni orientale ni occidentale, il y a, représentée par des instruments de musique, l'Égypte mahométane, la seule qui nous intéresse au point de vue de l'art. Salut à ces instruments, conservateurs des mœurs et de la poésie du peuple oriental ! Voici les lyres et les tambourins du pays Nubo-Soudanique ; la lyre à cinq cordes des pays barbarins ; les *rabelab* pour accompagner les chants arabes ; les tambourins qui marquent le pas des danseuses ; les *mousmars*, sortes de clarinettes ; les flûtes de roseau et d'ivoire ; les cornemuses des tribus arabes de la région du Cordofau ; les cornets de corne d'antilope et de défenses d'éle-

phant en usage chez les Schelouks, sur les bords du fleuve Blanc ; les cornets recouverts de peau, en usage chez les nègres Dinka, sur les bords de ce même fleuve ; les tambourins et les lyres du Cordofan ; les tambours en bois et en terre, en usage chez les *Tinkaonis* ; enfin les violons recouverts de peau de gazelle et ornés de têtes à cornes et de têtes d'hommes, — ce qui est parfois même chose, dirait le joyeux Paul de Cock, — et dont on fait un usage plus ou moins harmonieux chez les Niams-Niams et chez les Tinkaonis. J'en passe, pour ne pas répéter des noms que nous avons vus figurer plus haut dans l'empire Ottoman.

De la musique égyptienne on peut dire une chose : elle est bien rhythmée. Et ce n'est pas là une qualité minime puisqu'il est bien vrai que, privée de rhythme, la musique, suivant la comparaison d'un philosophe, ressemblerait à une langue où les mots, se succédant sans être enchaînés par une loi qui les lie entre eux et les ramène à l'unité, ne formeraient dès lors aucun sens.

RÉGENCE DE TUNIS.

Rien dans Tunis que nous ne connaissions déjà : guitares, violons des noirs, cymbales, flûtes, flageolets, tambours, castagnettes. Quant à la musique tunisienne, nous reportons nos lecteurs à ce que nous avons dit en parlant du café de Tunis (page 284).

Et maintenant il me reste, avant d'entrer dans le monde actuel, des instruments de musique fabriqués par les différentes nations civilisées en vue de l'exécution de la musique moderne, à vous prier de remonter le courant des siècles, pour vivre quelques moments de la vie musicale des peuples éteints aujourd'hui, ou transformés.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE ANCIENS, EXPOSÉS DANS LA GALERIE DE L'HISTOIRE DU TRAVAIL.

La Quena et les chants de l'ancien Pérou.

Il existait, avant la découverte du Nouveau Monde, au sud du continent américain baigné par la mer Pacifique, entre le fleuve Tumbes et le môle, un peuple nombreux et puissant, quoique d'une grande douceur.

Ce fait est assez rare pour mériter d'être mentionné.

Les aventuriers qui virent ce peuple d'honnêtes gens admirèrent leur civilisation avancée, rendirent justice à leurs habitudes d'ordre, autant qu'à leurs mœurs tranquilles, et les trahirent pour en faire leurs esclaves.

Ces Américains formaient le vaste empire des Incas.

Ils se croyaient les fils du Soleil et adoraient cet astre, auquel ils consacrèrent un temple pétri d'or et d'argent dans leur capitale de Cusco, à côté du collége mélancolique des vierges vouées au culte du dieu resplendissant.

De ce peuple, le premier entre tous ceux du nouveau continent, dont les sages institutions politiques et sociales auraient pu servir de modèle à plus d'une nation européenne, que reste-t-il à cette heure? Rien que quelques parias échappés aux abominables boucheries espagnoles, et un instrument de musique, la triste, la timide, la fatidique quena, dont nous avons vu un curieux spécimen dans la galerie consacrée à l'histoire du travail.

Il n'est pas de si grand malheur, dit un poëte oriental, qui ne puisse être adouci par la voix d'un ami.

La quena a été et reste pour l'Indien humilié cette voix consolatrice qui l'émeut, le charme, l'attriste, l'égaie, l'abaisse à la réalité de sa position, et l'élève jusqu'à la gloire de ses aïeux par la magie du souvenir et la chaîne mystérieuse de la tradition.

Les Péruviens, effrayés par les sanglantes orgies de leurs cruels conquérants, abandonnèrent aux cupides mains de ces derniers les montagnes d'or et d'argent qu'ils avaient arrachées aux entrailles de la terre; mais, en fuyant, ils emportèrent la quena, dont les accents lamentables disaient mieux que n'auraient pu le faire les mots d'aucune langue les regrets éternels dont leur âme était abreuvée.

La quena est une sorte de flûte faite d'un roseau qu'on ne trouve, je crois, que dans la région appelée *Sierra*, au sud de la république péruvienne. Sa longueur varie suivant le caprice de l'exécutant; toutefois, s'il en est de neuf à dix pouces, la plupart mesurent un pied et demi de long et deux tiers de pouce de diamètre. Ouverte à ces deux orifices, son embouchure est analogue à celle de nos clarinettes. Point de clefs à la quena, qui, probablement, n'en fut jamais pourvue. Cinq trous sur la ligne de l'embouchure, plus une petite ouverture sur le côté, permettent seuls aux musiciens une variété très-limitée de sons échelonnés chromatiquement.

Si incomplet et si défectueux que nous paraisse ce monotone roseau, il n'en a pas moins rempli de charme et d'émotions diverses une suite de générations d'hommes. Pour eux, le son voilé de la quena n'était peut-être pas seulement le sympathique agent de certains appétits et de certaines passions, il était le reflet par excellence de l'archétype du beau.

Comment quelques sons échappés d'un roseau peuvent-ils déterminer chez certains hommes des sensations aussi profondes, et comment certains airs, informes pour nous autres Européens, ou tout au moins monotones, sont-ils considérés par certains autres peuples comme l'expression la plus complète et la plus ravissante de l'idéale beauté? Graves et difficiles questions que celles-là, qui touchent aux côtés les plus délicats de l'esthétique, qui sans cesse reviennent à l'esprit, et auxquelles nous ne saurions échapper en face de la quena et des airs qui lui sont propres : car cet instrument et ces chants, nous le verrons plus loin, exercent sur les Indiens de la Sierra une influence qui touche à l'extrême limite de l'effet musical et va jusqu'à l'extase.

D'où vient cette merveilleuse puissance d'expression? Est-ce donc que les chants des anciens Péruviens et leur primitive quena soient plus parfaits que nos savantes conceptions musicales et que tous nos instruments d'orchestre, qui, relativement, nous laissent froids? Assurément non, et bien au contraire. Mais si nos instruments d'une grande étendue, de timbres si variés, permettent une manifestation plus complète de l'*idée*, celle-ci, quand elle existe réellement, quel que soit l'agent qui serve à la manifester, quelle que soit la forme dans laquelle elle nous apparait, nous frappe et nous émeut.

Mais l'idée, quelque admissible, quelque inspirée qu'elle soit, n'est jamais et ne peut jamais être l'expression du beau absolu qui n'existe

pas en musique et ne saurait exister, par la raison péremptoire que, tout système de sons étant nécessairement partiel et incomplet, puisqu'il est notre œuvre à nous qui sommes finis et incomplets, aucun ne saurait présenter cette rigueur implacable qui correspond à la vérité absolue, cette beauté sans défaut dont la création, dans ses harmonies perpétuelles, ses rhythmes savants, ses figures correctes, ses variétés infinies et son unité souveraine, nous offre l'unique et écrasant exemplaire. Aussi n'est-ce point à chercher à reproduire dans les proportions de notre petite taille ce qui se meut dans le cadre sans limite de l'espace éternel que doivent tendre les efforts du compositeur, mais à éveiller les émotions diverses et toujours ravissantes que traduit dans notre âme attentive la contemplation idéale de l'œuvre incomparable de l'incomparable artiste, le divin Créateur. Jean-Jacques Rousseau a donc pu dire avec une rare profondeur de pensée, sous une apparence de sophisme, que, « hors le seul Être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas ».

Cette vérité établie, il s'ensuit que mieux nous concevons, sans chercher à l'imiter, la radieuse symphonie de la création, plus belles de l'idéale beauté, — que Platon définissait la splendeur du vrai, — sont nos œuvres musicales, commentaires harmonieux d'une thèse qui, échappant à notre raison, se réfugie dans notre sentiment. Car la musique, si on a pu dire qu'elle est une langue, sert de complément à la langue parlée en éveillant la sensation des idées dont la subtilité échappe à toute signification précise, à tout mot ou à tout assemblage de mots.

Dans quel vocabulaire prendrait-on, par exemple, des termes assez nuancés, assez riches d'effet, assez puissants pour préparer notre esprit à cette sorte de communion qui s'établit parfois entre nous et les beautés de la nature, en écoutant certains chants? Sont-ce des phrases qui nous détacheraient en quelque sorte de nous-mêmes, pour nous porter dans l'espace où notre âme s'épure, où nos sens se perfectionnent, où nous pouvons entrevoir, dans la pénombre d'un jour nouveau, cette glorieuse symphonie de la nature dont nous parlions plus haut, et vers laquelle nous voguons poétiquement sur l'océan des sons? Cette symphonie immuable, nous l'avons tous entendue vibrer en nous dans les moments émus où nous nous sommes senti touché de la grâce artistique. Nous percevions clairement alors, comme renfermés dans un son unique d'une beauté sans égale, les millions de voix diverses qui parlent, chantent, soupirent, mugissent, crient, hurlent, éclatent sur

notre globe, depuis la foudre qui tonne dans les airs jusqu'à la goutte d'eau qui gémit en se brisant sur un brin d'herbe, — depuis l'insecte microscopique qui murmure des tristesses ou des joies inappréciables dans le calice d'une fleur, jusqu'au lion rugissant dans le désert dont il est roi, — depuis les molécules de la matière, qui tendent à se rapprocher les unes des autres par cette loi mystérieuse d'amour universel dans des vapeurs sonores perdues au sein de l'infini musical, jusqu'à l'Océan qui ébranle les fondements de notre globe avec des mugissements formidables ou de sourdes rumeurs.

L'idée du Tout unique et harmonieux, avec la faculté de la rendre saisissable à tous, voilà pour nous l'idéal, le degré le plus parfait du beau.

Mais ce n'est point avec des subterfuges d'école, par le moyen des règles qu'on peut jamais arriver à ce résultat. Ce n'est pas même avec une forme correcte et élégante qu'on éveillera de grandes et nobles sensations, bien que dans certains cas une invention mélodique médiocre puisse, grâce à la forme, séduire les beaux esprits, les raffinés de l'art, tandis que la plus vigoureuse et la plus originale des inspirations restera sans effet auprès de ces mêmes beaux esprits et de ces raffinés. Mais il faut distinguer entre les jouissances artistiques des initiés qui les trouvent souvent dans la convention, et les jouissances des cœurs impressionnables mais naïfs qui ne veulent être émus que par les beautés idéales, les accents vrais de la passion. Certes, j'admire la forme dans les arts, mais seulement comme un moyen de rendre présente à l'esprit l'idée sans laquelle la musique n'est qu'un bruit, et certainement, dans ce cas, le plus importun des bruits. Qu'est-ce, en effet, que la perfection de la forme si elle n'est animée du souffle vivifiant de l'idée ? Qu'on imagine, a dit un philosophe, la plus belle tête d'homme vivant, et que, rien ne changeant dans la régularité et l'harmonie des traits, cette tête tout à coup devienne une tête d'idiot; la beauté n'aurait-elle pas fui avec l'idée ? Le contraire aurait lieu si la tête la moins conforme aux lois de la beauté était soudainement animée du souffle ardent de l'esprit; — la laideur deviendrait belle.

Ce sont là des raisons fondamentales qui font que certains chants de la plus grande simplicité, sans forme ou d'une forme vicieuse, presque sans mouvement et sans rhythme, par le seul pouvoir de l'expression, indépendamment de tous les moyens accessoires d'effet, éveillent en nous des émotions puissantes auxquelles les éléments les plus variés

de l'art moderne ne sauraient rien ajouter. Par exemple, qui n'a été profondément remué sous l'action de quelques-uns des chants de la messe des morts suivant le rite romain ?

Non, encore une fois, le beau ne dépend d'aucune règle, d'aucun moyen matériel ; il n'est le partage exclusif d'aucune école, d'aucune race d'hommes, d'aucune civilisation ; on le retrouve partout où une aspiration élevée, une intuition ardente de l'œuvre du suprême Artiste se manifeste par les agents, quels qu'ils soient, des émotions de notre âme ou des sentiments de notre cœur.

Mais, pour comprendre les beautés des œuvres diverses, qui sont toujours des beautés de reflet, soit qu'elles naissent du sentiment de l'harmonie extérieure, soit qu'elles aient pour cause notre propre nature, il faut nécessairement se trouver en communication d'idées, de sentiments, de croyances, de mœurs avec les artistes qui les ont créées. Le mysticisme chrétien ne sera pas plus compris de l'Arabe sensuel, quoique poëte, que le panthéisme indien ne l'aurait été de la philosophie sépulcrale de l'ancienne Égypte. Voilà pourquoi certaines mélodies émanées de certains peuples qui ne les entendent pas sans une vive émotion, nous paraissent à nous, dans l'ordre de nos idées et de notre civilisation, insignifiantes quand même elles ne nous semblent pas ridicules et incohérentes.

Pour nous autres Européens, la quena est un instrument barbare, et les airs péruviens appropriés à cet instrument, et que la tradition fait remonter bien antérieurement à Manco Capac, des airs plus barbares encore peut-être, et d'une insignifiance complète. Mais voyez les Indiens : ils ne peuvent supporter l'audition de ces airs sans fondre en larmes, sans éclater en sanglots. Qui oserait dire après cela que ces chants, informes, il est vrai, pour nos oreilles habituées à d'autres formes, d'une intonation souvent vicieuse au point de vue de notre système tonal, sont néanmoins dépourvus de toute beauté, c'est-à-dire, dans une proportion quelconque, dépourvus de ce reflet sublime dont nous venons de parler ? Eh quoi ! des hommes seraient émus jusqu'au paroxysme de l'émotion par la seule action de quelques sons sans suite et sans signification aucune ? Penser ainsi serait calomnier notre cœur, et porter une véritable atteinte à la considération de l'art.

Sans doute, la situation misérable à laquelle les légitimes possesseurs du Pérou ont été condamnés, les souvenirs poignants que la quena évoque chez eux, et la nature même des lieux majestueusement

tristes où ils exhalent leurs plaintes mélodieuses, doivent ajouter à l'effet propre de l'instrument; mais ces circonstances toutes particulières aux Indiens ne suffiraient certainement pas à produire ces larmes et ces extases, qui sont le triomphe de l'expression en musique. D'ailleurs, la quena et ses chants étendent leur action sur les hommes de race blanche étrangers aux malheurs des anciens fils du Soleil, et qui, presque autant que ces derniers, en sont émus et charmés.

La quena est jouée d'ordinaire en solo et sans aucun accompagnement. Quelquefois cependant il arrive que deux Indiens se mettent à exécuter leurs chants, non point à l'unisson, comme on pourrait le croire en examinant leurs mélodies, mais à deux parties réelles. L'harmonie plaintive des deux quenas attendrit le cœur des auditeurs, exalte leur imagination et les transporte au temps fortuné et à jamais passé, hélas! où ils vivaient libres et considérés sous l'égide de l'astre radieux qui brille pour tout le monde, excepté pour eux aujourd'hui. Des larmes abondantes coulent de leurs yeux, et c'est à la douleur même qu'ils demandent un soulagement aux douleurs enivrantes qui les enveloppent comme dans une atmosphère de deuil harmonieuse. Il faut un nouvel accent plaintif à tous ces accents de plaintes, et il faut que le timbre même de la quena soit assombri pour vibrer à l'unisson des cœurs abîmés dans le néant de la désespérance. Les musiciens interrompus par leurs propres sanglots n'ont pu finir leur chant. Ils ont ôté de leurs lèvres tremblantes l'instrument, et sans se parler, d'un regard magnétique, ils se sont compris. On les voit alors cheminer lentement, gravir les hauteurs les plus escarpées de la Sierra, comme s'ils voulaient, pour exhaler le souffle suprême de leur âme attendrie, monter plus près des cieux. Là, sur ces escarpements arides et glacés, ils attendent l'heure des ténèbres pour s'abreuver de la dernière partie de ce concert désolé. Un vase rempli d'eau est apporté, et les instruments y sont plongés. La voix de la quena dans cette sourdine liquide devient la voix même des sépulcres et comme le *Super flumina Babylonis* des maîtres tombés en esclavage. Écoutez : il semble que des voix parlées se mêlent, par un phénomène étrange, à la voix chantée qui étouffe et pleure au sein de l'humide tombeau. Je reconnais ces voix lamentables : ce sont celles des fils de Sion, ou plutôt c'est l'écho de ces voix :

Aux saules maintenant elles sont suspendues
Sans qu'on pense à prêter l'oreille à leurs doux chants,
Ces harpes d'Israël dont les cordes tendues
En d'autres jours charmaient par leurs accords touchants.

Car ceux-là même à qui nous devons notre chute,
Avec ces fers si lourds à notre nation,
Viennent nous commander de chanter sur la flûte
Nos hymnes solennels, — les hymnes de Sion.

Oui, ceux-là qui, du sol des terres hébraïques,
Nous ont violemment arrachés, sort cruel !
Nous disent : « Chantez-nous, chantez donc les cantiques
Que, selon la coutume, on chante en Israël ! »

L'extrême douleur a ses enivrements, de même que l'extrême joie. Au milieu des déchirements de son âme, on voit parfois l'Indien rire bruyamment et sortir de sa morne immobilité pour exécuter les pas d'une danse inconnue. Mais sa danse, bientôt triste comme son chant, trahit mieux encore que la quena, peut-être, le moral du Péruvien exilé dans son propre pays.

Tant d'afflictions seraient mortelles si l'Indien de la *Sierra* n'avait une consolation. Cette consolation qu'il faut excuser chez les pauvres gens, c'est la *coca*, petit arbuste dont ils mâchent les feuilles, comme les Orientaux mâchent le hachich pour oublier la réalité et s'élancer dans le monde des rêves enchanteurs. A force d'absorber le jus de la coca, qu'ils assaisonnent d'une certaine cendre d'épines et de chaux, les Indiens passent de l'extase musicale à un autre genre d'extase, qui est une sorte d'hypnotisme. Dans cet état maladif, ils assurent que la *sensibilité lumineuse*, qui s'exerce par les cinq sens, est remplacée par la *sensibilité ténébreuse*, dont un des principaux agents est ce fluide éminemment subtil que M. de Reichenbach appelle l'*od* ou *lumière odique*. Ce fluide est si subtil, en effet, qu'il traverse, dit-on, toutes les substances et permet de voir distinctement à travers les corps opaques. Je ne crois point à ce prétendu fluide, qui n'existe évidemment que dans l'imagination surexcitée des mangeurs de coca et des prétendus somnambules clairvoyants. Quoi qu'il en soit, on dit des Indiens en proie aux vertiges de la coca, qu'ils sont armés (*armados*), et leur état inspire un certain respect, né très-probablement du danger qu'il y aurait pour eux à les tirer subitement de leur sommeil léthargique.

Je dois à l'obligeance de M. Bernier de Valois, qui a longtemps voyagé dans l'intérieur du Pérou, et qui maintes fois a entendu les chants des Indiens joués par eux sur la quena, la communication de deux de ces chants. Ils sont empreints d'une tristesse sans espoir, et l'expression

s'y manifeste par des intervalles chromatiques, qui ajoutent au vague de la forme le vague de la tonalité, comme dans certains airs de Lulli et certaines élucubrations des compositeurs les plus avancés de la nouvelle Allemagne. Qui sait pourtant de quelle époque lointaine datent ces curieux spécimens de l'art perdu des aborigènes américains? J'ai soumis à mon savant ami M. Ambroise Thomas, ces airs péruviens qui lui ont paru d'une élévation de sentiment extrêmement remarquable. Il a bien voulu les harmoniser, ce qui, certes, n'était pas une entreprise facile, car il fallait donner aux parties accessoires le caractère d'étonnante tristesse, de pittoresque grandiose, de sombre fatalité qui caractérise à un si haut degré la partie principale.

Ce travail délicat, M. Ambroise Thomas l'a fait tel qu'on devait l'attendre du poétique auteur du *Songe d'une Nuit d'été* et d'*Hamlet*. L'habit sonore dont le compositeur a revêtu la chaste nudité des thèmes péruviens n'est point un habit d'emprunt décroché au hasard de l'harmonie dans le grand vestiaire du contre-point par une main lourde et mal inspirée. Ici chaque note de l'accompagnement est un accent nouveau qui prête aux accents de la mélodie-mère une couleur plus vive sans en altérer le sens expressif. Le timbre, qui joue un rôle si important dans l'effet de ces airs, n'a point été négligé. En les écrivant pour trois saxophones, M. Ambroise Thomas a justement pensé que cet instrument, dont la voix est si suave, si sympathique, si émue, pouvait mieux qu'aucun autre rendre la pensée pathétique de ces étranges mélopées.
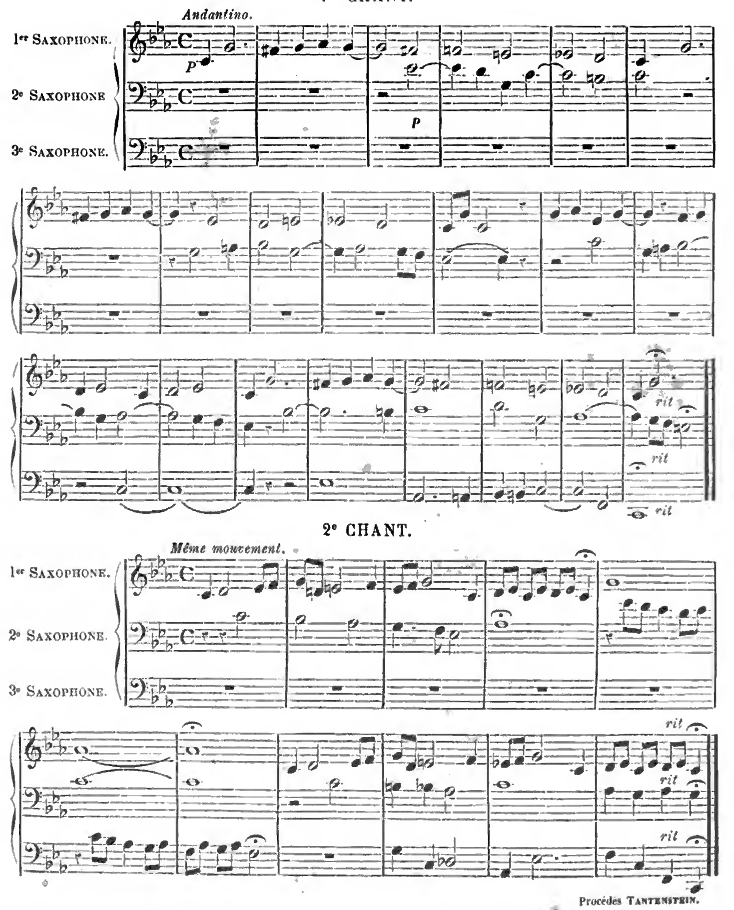
Les voici. Pour en comprendre tout le charme poignant, toute la poésie originale et la pénétrante expression, que l'auditeur ne perde pas de vue les circonstances dans lesquelles ces chants se produisent, la nuit, sur les cimes arides de la Sierra, au milieu des plus majestueuses beautés de la nature, avec le souvenir navrant des malheurs irréparables d'un peuple supprimé du globe, et dont seuls quelques rares survivants attestent l'ancienne existence, comme les épaves vivantes du plus désolant des naufrages humains.

DEUX CHANTS DE L'ANCIEN PÉROU

JOUÉS PAR LES INDIENS SUR *LA QUENA*, LEUR INSTRUMENT NATIONAL

HARMONISÉS POUR TROIS SAXOPHONES

Par AMBROISE THOMAS, Membre de l'Institut.



Procédés Tantenstein.

Une trompette de l'âge de bronze.

Le plus ancien comme aussi le plus curieux des instruments envoyés à l'Exposition est sans contredit une trompette de l'âge de bronze que j'avais vue au musée de Copenhague et que j'ai mentionnée dans l'ouvrage que j'ai écrit sur le Danemark [1]. Adolphe Sax en a fait faire une copie exacte dans ses ateliers, et cette copie prendra sa bonne place dans le rare musée instrumental de cet artiste inventeur. Naturellement la trompette de Copenhague était exposée dans la galerie consacrée à l'histoire du travail. Elle se trouvait classée parmi les quelques produits de l'époque anté-historique nommée l'*âge de bronze.*

L'âge de bronze est cette période perdue dans les siècles, dont nous ne connaissons l'existence que par un certain nombre d'objets trouvés dans les fouilles, et qui pourtant a succédé à une période plus ancienne encore : l'*âge de pierre.*

Mais quest-ce que l'âge de pierre? Pour la grande majorité des savants, pour M. Boucher de Perthe, en tête, c'est l'enfance de l'humanité, l'époque primitive où l'homme primitif n'avait aucune industrie et n'employait aux usages grossiers commandés par la conservation de son existence que des outils en silex, en obsidienne, en jade, en serpentine, en diorite. Un jeune savant, qui est aussi un brillant écrivain, M. Denizet, a combattu très-énergiquement cette hypothèse. Pour lui, l'âge de pierre est une période très-avancée de l'humanité, au contraire, marquée par la chute d'un océan d'aérolithes. Il nomme cette période la période chaotique, et prétend prouver que les sciences avant ce cataclysme étaient de beaucoup plus avancées qu'elles ne le sont aujourd'hui. Il dit que les outils qu'on croit appartenir à nos ancêtres ont échoué sur la terre avec des myriades de pierres provenant d'un monde brisé, quelque chose comme une seconde lune écroulée à la suite d'un choc, ou une portion de notre lune. Et il cite à l'appui de son opinion des légendes celtiques, brahmines, indiennes, étrusques, égyptiennes, qui paraissent lui donner raison. Voyez plutôt :

Légendes égyptiennes. — Les historiens arabes ou coptes, Armélius, Abumazard et Murtadi, prétendent avoir découvert dans des papyrus trouvés sur des momies les deux récits qui suivent :

« En ce temps-là,—deux ou trois siècles avant la ou les catastrophes célestes

1. *Le Danemark tel qu'il est,* — Un fort volume grand in-18. Paris.

qui dévastèrent l'astre lunaire de tout ce qui ne faisait pas partie de son ossature pour en encombrer la surface terrestre, — en ce temps-là, Sauryd, fils de Sahaloc, roi d'Égypte, songea qu'il voyait un vaste corps céleste choir sur la terre en y répandant les ténèbres et faire en tombant des bruits horribles, épouvantables; puis les populations décimées de cette contrée ne savoir par où ni comment se sauver de la chute des pierres et de l'eau chaude et puante qui tombait en même temps; enfin il les voyait resserrées entre deux chaînes de montagnes qui s'épanchaient l'une vers l'autre. Ces événements devaient se passer quand le Cœur du Lion serait arrivé à la première minute de la Tête du Cancer. Le roi Sauryd ordonna la construction des pyramides.

« Dans le même temps que le roi Sauryd songeait, un pontife supérieur, nommé Achmon, songeait aussi qu'il regardait par son *télescope* un miroir fait de toutes sortes de minéraux et placé sur une tour d'airain au milieu de l'antique ville d'Emsos (ancienne Masre) en Égypte. Il voyait le ciel, s'abaissant au-dessous de sa situation ordinaire, s'approcher fort du sommet de la tour, et couvrir la terre en l'environnant comme ferait un vaste bassin renversé; puis des corps en mille figures se mêlaient parmi les hommes. Alors, une éclaircie s'étant faite, un soleil brillant se montrait; mais le ciel ne prenait la situation normale qu'il a conservée depuis qu'après que celui-ci eut fait trois cents tours, c'est-à-dire un peu moins d'une année ou d'une révolution terrestre entière.

« D'après les anciens prêtres de l'Égypte, Hérodote dit que les pyramides s'enfoncent autant par-dessous terre que leur sommet s'élève au-dessus. Quoique les générations successives, postérieures à l'ensevelissement d'une portion des pyramides par la chute du ciel, n'aient pas eu la curiosité de vérifier le fait, on peut se faire une idée de la masse effroyable de terre qui est venue surcharger et engloutir le sol africain. Les pyramides étaient donc des refuges construits en prévision de la catastrophe sidéro-terrestre, refuges à l'intérieur dans d'immenses chambres superposées et qu'on n'a pas encore découvertes, refuges à l'extérieur sur les gradins. Elles furent le travail de plusieurs générations d'un grand peuple, très-civilisé, très-savant, et qui ne ressemble en rien à la population actuelle de l'Égypte, ni à celle dont Hérodote croyait pouvoir porter le chiffre à six millions d'habitants, chiffre très-exagéré assurément.

« L'ancienne terre d'Égypte, avant son engloutissement, devait nourrir plusieurs centaines de millions d'habitants, et posséder des machines et des outils d'une grande perfection, pour avoir pu mener à fin des travaux aussi gigantesques que les quinze ou vingt pyramides plus ou moins enfouies qui y existent encore. Car, d'après le rapport des savants de l'expédition d'Égypte, la seule pyramide de Chéops, si on voulait l'entreprendre aujourd'hui, emploierait plusieurs centaines de mille ouvriers, plusieurs millions de mètres cubes de pierres taillées, et plusieurs milliards de francs. L'Europe tout entière, malgré ses ressources de toutes sortes, n'oserait aujourd'hui entreprendre un travail semblable aux seules pyramides. Et encore n'oublions pas qu'étant en contre-bas d'une profondeur égale à leur hauteur découverte, leur dimension cubique prend des proportions telles qu'on n'ose y songer.

« Les sciences, avant la période chaotique, étaient donc de beaucoup plus avancées qu'elles ne le sont aujourd'hui. Et quand on considère qu'après six mille années elles se trouvent encore à l'état d'enfance, on peut préjuger du laps de temps inouï qui a dû s'écouler pour les amener au point où elles étaient arrivées à l'époque de la construction des pyramides; on peut également se faire une idée de la perfection de l'outillage mécanique par les immenses constructions, actuellement souterraines, de l'ancienne Thébaïde, de ses syringes, palais enterrés à plusieurs étages, décorés de sculptures et de peintures. Je ne vois toujours là rien qui, même de très-loin, rappelle le ridicule âge des haches en silex. »

Il est toujours fort intéressant — et c'est quelquefois fort plaisant — de voir des savants aux prises avec l'inconnu. Vous souvenez-vous de l'historiette suivante, qui n'a que quelques années de date? Une inscription carthaginoise fut donnée à traduire. Le général Duvivier n'hésita pas à fournir cette version :

« *Ici repose Amilcar, père d'Annibal, comme lui cher*
« *à la patrie et terrible à ses ennemis.* »

De son côté, M. de Saulcy — depuis sénateur — n'avait pas non plus hésité à traduire cette inscription de la manière suivante :

« *La prêtresse d'Isis a élevé ce monument au Printemps*,
« *aux Grâces et aux Roses qui charment*
« *et fécondent le monde* ».

On comprend que les deux savants ne purent se mettre d'accord. Alors survint l'Académie des inscriptions et belles-lettres qui, contrainte de nommer un expert, donna cette traduction :

« *Cet autel est dédié au dieu des vents et des tempêtes*,
« *afin d'apaiser ses colères* ».

Jugez si le public rit de l'aventure!

Quoi qu'il en soit de l'âge de pierre, de l'âge de bronze et de l'âge de fer, la trompette de bronze du musée de Copenhague est aussi curieuse au point de vue archéologique qu'au point de vue musical. Infiniment plus ancien que les trompettes de Jéricho, ce tuba fondu en deux pièces mesure sept pieds de longueur, et produit un son grave, plein, sonore,

que nous ne nous lassions pas d'écouter, ces jours derniers, chez Sax, où elle se trouve encore.

Cet instrument, dont l'embouchure est très-évasée et le pavillon plat comme une cymbale, est tordu en tire-bouchon de manière à enrouler le corps du musicien qui le joue. Dans cette position le pavillon, est tourné du côté des troupes, que précédait sans doute le joueur de trompette.

D'après mes informations, c'est dans une des grandes collines du Sleswig, à côté d'un sépulcre de forme basse et fait de pierres plates, renfermant quelques restes d'os brûlés, que cette trompette aurait été découverte, il y a peu de temps.

A côté de cet instrument se trouvaient des armes en pierre, des ornements en bronze et en or, des habits en peaux d'animaux et en tissu de laine, des vases en bois et des cornes de bœufs.

Ces divers objets, quelque inférieurs qu'ils puissent nous paraître, comparés à nos produits, n'en révèlent pas moins une sorte de civilisation constituant sur l'âge de pierre, tel qu'on nous le représente généralement, un immense progrès accompli. Ce progrès est tel qu'il repousse toute supposition d'un développement graduel en Danemark de la première période humaine, période entièrement sauvage et pour ainsi dire bestiale.

Il paraît, dès lors, évident qu'une civilisation nouvelle a fait invasion en Danemark, apportant avec elle ses découvertes et son industrie.

En effet, il n'y a pas de transition entre les grossiers instruments taillés dans le silex de l'âge de pierre, les harpons et les hameçons en os d'au rochs et d'élans, et ces armes de métal intelligemment façonnées, ces ornements variés et surtout cette magnifique trompette qui fut peut-être l'héroïque instrument d'un Roland antédiluvien.

Quoi qu'il en soit de cette supposition, — que seul peut faire naître le voisinage d'un sépulcre de pierres et d'armes ornementées, — il reste un fait palpable, et par conséquent indiscutable : c'est la trompette elle-même, d'une forme élégante et supérieurement fondue dans la proportion de 9/10es de cuivre et de 1/10e d'étain.

Tout porte à croire que ce bel instrument a été fabriqué en Danemark même, et qu'il n'y a point été importé d'Orient, comme on l'avait d'abord supposé.

En effet, dans maintes circonstances on a déterré, avec divers objets

coulés, des matières premières disposées pour la fabrication. Des culots de métal ont été découverts dans le Sleswig et en Jutland, avec des quantités considérables de fragments de métaux destinés à être fondus; puis aussi des objets simplement ébauchés ou manqués avec les moules mêmes où l'on avait opéré les fontes.

J'ai cherché, sans les trouver, dans cette même galerie de l'histoire du travail, les trompettes en bois de la forme et de la dimension de la trompette de bronze qu'on voit encore aujourd'hui en Norwége. Les paysans norwégiens jouent dans les montagnes de leurs trompettes de bois, et le son qu'elles produisent dans le lointain a quelque chose de mélancolique et de rêveur, qu'on ne saurait entendre sans une douce et poétique émotion.

C'est surtout à l'approche de l'hiver et quand la froide bise gémit en une pédale monotone dans les arbres à demi-dénudés, que le son de ces plaintives trompettes acquiert un plus haut degré de poésie. A l'aspect de cette belle et sévère nature scandinave qui revêt son blanc manteau de neige, on songe aux *oiseaux de passage* du poëte Stagnelius, et on croit entendre mariés aux accents de la poésie les sons plaintifs et chargés de regrets du pâtre musicien.

« Voyez les oiseaux qui s'envolent ; ils quittent en soupirant les austères contrées du Nord ; ils s'en vont vers les rives étrangères, et leur chant plaintif se mêle au murmure du vent. — « Où nous envoies-tu, ô Dieu ! sur quels bords nous appelle ton message ? »

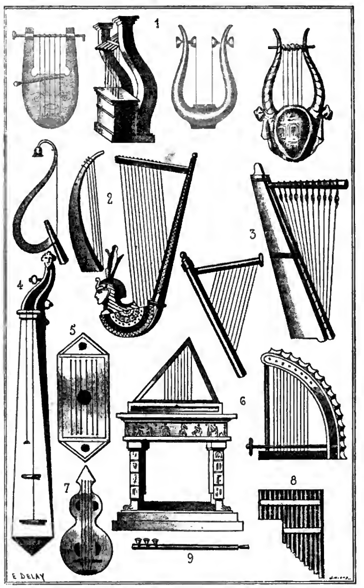
Si l'on peut classer les sifflets parmi les instruments de musique, nous aurons à mentionner, dans l'âge de pierre, ou première époque des cavernes, trois sifflets faits avec des phalanges de ruminants taillés en tête de flûte.

Dans la deuxième époque des cavernes, un sifflet façonné dans une phalange de renne.

La période qui précède immédiatement l'âge de bronze, et qui est la période de l'ivoire et de l'os, nous fournit une flûte d'os percée de cinq trous et décorée assez artistement de quelques chevrons gravés à la pointe. Cette flûte vénérable, plus ancienne que les pyramides d'Égypte, et si curieuse sous tous les rapports, a été découverte dans le diluvium du bassin du Rhône.

Citons encore des fragments de flûte en os qui semblent remonter à la même époque anté-historique, et qui ont été découverts à Bunis et dans le jardin du Luxembourg.

INSTRUMENTS ANCIENS.



1. Quatre cithares ou lyres. — 2. Deux harpes égyptiennes. — 3. Harpes d'Herculanum. — 4. Monocorde. — 5. Harpe éolienne. — 6. Deux SAMBUCAS. — 7. Égyptien. — 8. Flûte de Pan. — 9. Flûte de Pompéi.

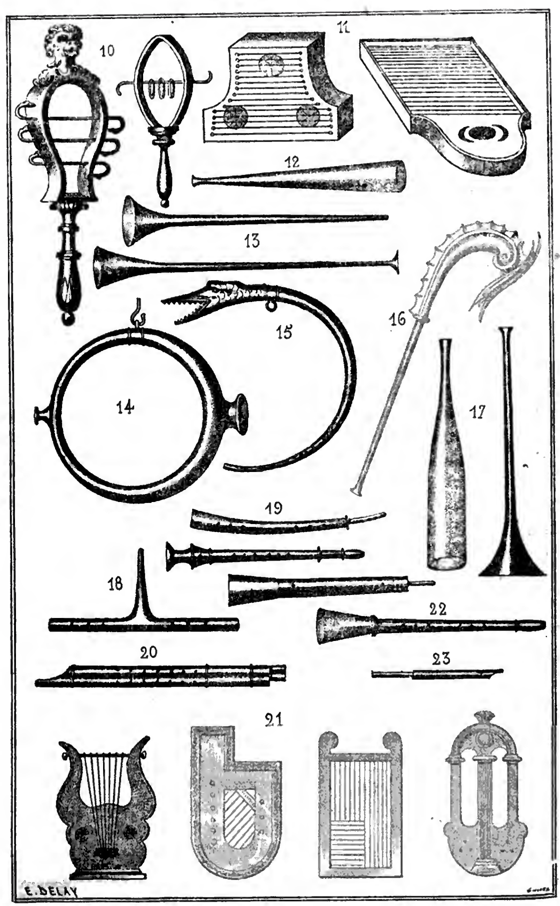
Cette douce et poétique Norwége, dont nous parlions tout à l'heure, nous a aussi envoyé une sorte de viole pourvue de cordes en métal que l'on faisait vibrer soit avec un *pulsabulum*, soit avec un *plectrum* en os. Cet instrument, qu'on appelle *langeleik* et qui date des premiers temps de l'ère chrétienne, est encore en usage parmi les paysans dans certains cantons de la Norwége.

INSTRUMENTS ROMAINS.

Presque tous les instruments de l'ancienne Rome que nous avons vus dans les galeries de l'histoire du travail manquaient au catalogue. C'étaient le tympanum, sorte de tambour de basque, la lyre à cinq cordes, une trompette simple, une flûte à trois trous, des castagnettes, une flûte de Pan, des cymbales et des sambucas, sorte de harpes à huit cordes. J'aurais voulu y voir aussi ces autres instruments à cordes en usage chez les Romains, qui avaient noms *psalterion*, *barbitos* ou *barbiton*, *trigonum*, *tétrachordon*, *nablia*, *pandura* ou *pandora*, etc. A ces instruments venaient se joindre des instruments à vent qui étaient, outre les flûtes et les trompettes, le *buccina*, corne tordue en spirale dont les sons à longue portée servirent par la suite pour commander aux troupes dans les combats ; la famille des *tibias*, en roseau, en buis, en corne, en métal, ou faits de la jambe d'un animal, suivant le caprice du luthier, mais caractérisés par une embouchure et des trous qu'on fermait avec les doigts, ou qu'on laissait ouverts, comme on joue de la flûte. Quelques-uns de ces tubes recourbés, d'une grande longueur, tels, par exemple, que le tube d'Alexandre le Grand dont parle le Père Kircher; enfin l'*hydraulus*, sorte d'orgue dans lequel l'eau servait à l'action du soufflet. Dans la collection d'antiquités léguées au Vatican par Christine de Suède, il y a, rapporte M. de Pontécoulant, une médaille de Valentinien où se trouve représenté un de ces instruments, accompagné de deux figures, une de chaque côté, qui semblent pomper l'eau à l'aide de laquelle il fonctionne. Cet orgue a seulement huit tuyaux ; il est placé sur un piédestal rond. Et comme, ajoute M. de Pontécoulant, on n'y voit aucune trace de clefs ni de personne jouant, on a conclu qu'un mécanisme seul faisait jouer les hydraulus. C'est conclure un peu vite, peut-être. Quoi qu'il en soit, ces instruments et d'autres encore, si imparfaits quand on les compare à nos instruments modernes, prennent dans notre esprit un caractère joyeux ou terrible, suivant que nous nous représentons les scènes dans lesquelles ils figu-

raient : terrible quand par l'imagination on se transporte dans le cirque et qu'on assiste aux *jeux* devant le peuple romain perverti et dégénéré par sa puissance même ; — joyeux quand les flûtes, douces comme un prélude de concert, avertissaient les invités d'un souper somptueux à passer dans le *triclinium*, ou salle à manger. Les musiciens, en effet, étaient autrefois, dans Rome, comme aujourd'hui partout, de toutes les fêtes. Et quelle fête que ces *jeux* romains ! Un cirque immense où l'on trouvait des tavernes pour donner à boire et à manger au peuple accouru en foule, la tête et l'estomac en feu. Il compte impatient et haletant, ce peuple insatiable, le temps qui doit encore s'écouler jusqu'au moment désiré où la procession, conduite par l'édile président des jeux, entre enfin dans l'*Euripe*, c'est-à-dire dans l'arène. Un char richement orné porte l'édile revêtu du costume de triomphateur. La marche s'ouvre par une escouade à cheval et à pied de jeunes gens de quatorze à quinze ans ; ils précèdent les athlètes qu'on entendra tout à l'heure prononcer devant la loge impériale leur fameux *Morituri te salutant* d'une voix plus machinale et plus hébétée généralement, que réellement fière et décidée ; — derrière les athlètes, les chrétiens condamnés, demi-nus, les mains attachées derrière le dos, entre deux rangs de soldats armés de lances ; — ensuite la bande des musiciens joueurs de flûtes courtes, de luth, de harpes d'ivoire, de tibias, etc., couverts, ainsi que les danseurs, de tuniques écarlates, et la tête coiffée d'un casque d'or à long panache de pourpre. Puis encore s'avancent d'autres musiciens et une foule de prêtres, les uns chargés de cassolettes et de coffrets où brûle l'encens, les autres ployant furieux sous le poids divin des dieux de l'Olympe outragés par les chrétiens. Ah ! l'intolérance des prêtres, elle est de toujours et de partout ! Après un premier combat des animaux entre eux, le combat des gladiateurs. Pour le bouquet, le sanglant sacrifice de ceux qui écoutèrent la voix du fils de l'humble charpentier, et osèrent penser que les hommes sont égaux, — au moins devant Dieu, si ce n'est devant eux-mêmes — qu'ils doivent tous s'aimer fraternellement et dédaigner les fastes, les grandeurs et les richesses. Sublimes fous qu'ils étaient tous ! Qu'ont-ils produit ? la théocratie la plus insupportable, le despotisme le plus infernal, l'hébétement des masses, et pour bouquet, l'Inquisition qui pendant six siècles a démoralisé et épouvanté le monde par des procédures à révolter la conscience d'un Peau-Rouge, et des supplices à défier l'imagination d'un romancier en délire ! Non, la fraternité n'a point régné avec

INSTRUMENTS ANCIENS.



10. Deux sistres. — 11. Deux psaltérions. — 12. Salpinx romain. — 13. Deux Tubas romains. — 14. Tuba monstre d'Alexandre le Grand. — 15 Buccina. — 16. Salpinx. — 17. Trompettes égyptiennes. — 18. Flûtes égyptiennes. — 19. Trois flutes antiques. — 20. Flûte double. — 21. Quatre lyres moyen âge. — 22. Clarnceau moyen âge. — 23. Rossignol antique.

le mépris des grandeurs et des richesses, après la chute des anciens dieux ! Tout change, excepté le cœur de l'homme, hélas ! et le représentant du Dieu de miséricorde et d'humilité est à cette heure encore un roi, ayant, avec le luxe de tous les rois, des armées, des engins de guerre perfectionnés, et une cour de somptueux qui vivent d'aumône, comme nul ne pourrait mieux vivre de ses propres revenus.

Voilà ce que remettent en mémoire et les réflexions que suggèrent les instruments romains, quand on ne se les représente pas figurant dans les orgies, mêlés aux danses voluptueuses, excitant la gaîté des convives, dont l'estomac va subir les dures épreuves d'un souper à trois services. Premier service ou *gustatio* : œufs de tortues, olives, fruits. — Second service ou *secunda mensa* : ragoûts divers, rôtis, etc. — Troisième service ou *bellaria* : confitures, pâtisseries, fruits cuits, etc. C'est gorgés de nourriture, la tête exaltée par les libations et les parfums, que les convives voyaient le spectacle des danses par de jeunes filles et de jeunes garçons, pendant que des gladiateurs aux tuniques courtes de soie brodée chantaient en bondissant des odes d'Horace accompagnées des néorbes, des flûtes d'ivoire, des lyres, du sambuca, du tympanum et des castagnettes.

Aujourd'hui ces instruments sont muets, comme tout ce qui a vécu. Les curieux ne verront pas sans intérêt les dessins ci-contre des instruments romains que nous avons pu recueillir dans les galeries de l'histoire du travail et ailleurs.

DIVERS AUTRES INSTRUMENTS CURIEUX.

Voici un violon persan à quatre cordes, au manche épais et très-court, ayant un peu la forme d'une petite guitare. Il se joue avec l'archet, un archet arqué.

Les Lapons sont superstitieux, et l'avenir les tourmente. Pour en pénétrer les secrets, ils ont inventé le *tambour magique.* Tremblez, mortels, l'oracle va parler ! C'est un instrument de forme ovale, fait d'une peau teinte en rouge, et sur laquelle sont dessinées des figures cabalistiques. On frappe un coup sec, au moyen d'un marteau en forme de croix, sur une petite lame placée sur la peau du tambour. Suivant les frémissements de cette lame, les Lapons se mettent au courant des événements futurs. On en a vu tomber morts d'émotion en donnant sur le tambour magique le suprême coup de marteau.

Mais en cela les Lapons sont-ils plus ridicules que ne l'étaient les

anciens Romains, César en tête, qui consultait les poulets sacrés avant de se mettre en campagne, et que tous nos spirites, magnétiseurs et amants du merveilleux ?

Ce sera toujours un curieux et poétique instrument que la harpe d'Éole. Il faut lire sur cette harpe aérienne le bel ouvrage de Georges Kastner, auquel nous renvoyons le lecteur curieux de s'instruire.

Dans une vitrine de la galerie du travail, à côté du charmant clavecin de Jacques Herz, j'ai cru voir dans un riche oléphant une copie de celui que conserve le musée de Toulouse comme étant celui dont Roland se servit à Roncevaux. C'est, en vérité, un très-beau et très-énergique poëme que cette *Chanson de Roncevaux* chantée dans les camps pendant les marches des armées, et qu'un hardi jongleur répétait devant le front de bataille de Guillaume le Bâtard, ou, si ce mot vous blesse, devant Guillaume le Conquérant marchant à la conquête de l'Angleterre ! Roland, pourtant, n'est mentionné qu'une seule fois dans l'histoire, et pour raconter sa défaite.

Mais quelle défaite ! Elle vaut des victoires. Il faut lire dans la belle *Histoire nationale de France* d'Amédée Gouet, l'analyse de ce beau chant épique de Roland, longtemps perdu, puis retrouvé en Angleterre. Toroldus (thérould) parait en être l'auteur. En effet, il a pris soin de se nommer dans le dernier vers de son chant :

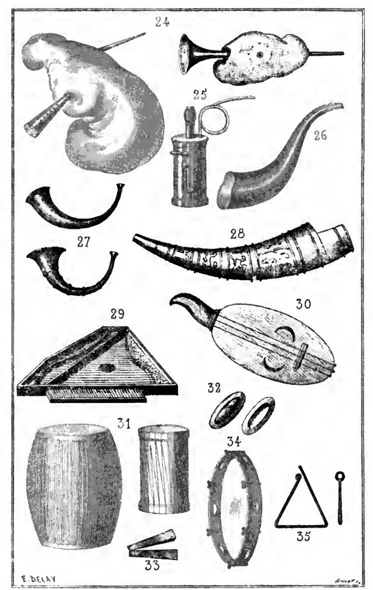
« Si fault (finit) la geste que *Toroldus* décline. »

Quels héros que les compagnons de Roland, Olivier, l'archevêque Turpin et le comte Gautier ! Tous les Français sont tombés, hormis ces trois. Le farouche Sarrasin Marganice se glisse vers Olivier et le frappe dans le dos, n'osant l'attaquer en face. Le fer a traversé ses poumons et le sang inonde sa bouche. Près d'expirer, il lève le bras, laisse tomber Hauteclaire, sa redoutable épée, sur le cimier de Marganice et lui fend la tête jusqu'au menton. — Païen maudit ! pâle Olivier, ni à ta dame, ni à personne de ton pays, tu n'iras annoncer que tu m'as abattu. Roland accourt, il veut soutenir Olivier livide. Celui-ci chancelle. Cependant il trouve encore la force de lever Hauteclaire qui brise le cimier de Roland, mais ne l'atteint pas. Roland le regarde étonné, et lui dit doucement :

— Ami Olivier, c'est moi Roland, votre compagnon, votre frère. Pourquoi me frapper ?

— J'entends... je reconnais votre voix, dit Oliver; mais j'ai les yeux

INSTRUMENTS ANCIENS.



24. Deux cornemuses. — 25. Basson primitif. — 26. Conque égyptienne. — 27. Deux Conques moyen âge. — 28. Oliphant de Roland. — 29. Épinette. — 30. Guitare arabe. — 31. Deux tambours arabes. — 32. Crotales ou petites cymbales antiques. — 33. Claquettes en os. — 34. Tympanum. — 35. Triangle.

troubles et ne vous vois point. Si je vous ai frappé, ami, pardonnez-moi!

— Du coup je ne ressens aucun mal. Ami, ici devant Dieu je vous pardonne!...

Ils s'embrasssent, c'est le dernier baiser. La mort les sépare.

Cependant les Sarrasins reconnaissent l'archevêque, Gauthier et Roland. — « Voilà les plus terribles! A nous! Tuons-les! » Et de tous les côtés à la fois ils se précipitent sur eux. Gauthier est renversé, Turpin a son casque rompu, son haubert en pièces, quatre blessures béantes et son cheval tué. Ce n'est rien! Roland espère encore que son oliphant sera entendu des Français qui les vengeront. Il en sonne à se rompre les veines, et le son parcourt vibrant et rapide les sombres défilés de Roncevaux. Il arrive aux oreilles de Karle. L'empereur comprend le danger; il veut voler au secours du plus brave des palatins. Ganelon, le traître Ganelon qui a vendu Roland pour de l'or, dissuade Karle, et quand celui-ci, ne l'écoutant plus, arrive sur le champ de bataille pour secourir son *beau neveu*, il le trouve criblé de dards, de flèches, de javelots, d'épieux, son écu fracassé, son haubert en pièces, Vaillantif, son cheval de guerre, tombé mort, et tous les païens en fuite.

Pendant que Karle longe les ravins et se perd dans les défilés, que fait le paladin? Voici: Roland, après avoir reçu l'absolution de l'archevêque mourant, recueille les cadavres du duc Sanche, du vieil Anseïs, de Gérard et de Bérauger. Lui seul survit au carnage, mais ne saurait survivre longtemps. Il prend d'une main son oliphant, de l'autre Durandal, la fidèle, qu'il ne saurait quitter, et va dans un champ de blé pour mourir. Tranquillement il se couche le visage tourné vers l'Espagne. Un Sarrasin l'a vu:

— Mort le neveu de Karle! à moi son épée!

Mais Roland respire encore.

— Tu n'es point des nôtres, me semble?

Et de son oliphant il lui assène un coup qui lui brise le crâne et en fait jaillir les yeux et la cervelle. — Ah! cher oliphant, fait Roland contristé, le voilà tout fendu; l'or et les pierreries en sont tombés du coup!

Roland sent sa vue se troubler. Néanmoins il rassemble son énergie et parvient à se mettre debout. Sur un rocher alors il assène dix coups de Durandal. Il voudrait la rompre, sa vaillante épée!

Quelle douleur si elle tombait aux mains des païens! Mais l'acier

grince et ne se brise. Il frappe de nouveau, le roc se fend, et pas une brèche à Durandal !

— Ah ! Vierge Marie, s'écrie-t-il, assistez-moi... Ma chère Durandal, toi qui si bien resplendis à ce clair soleil, toi si belle et si brave, doux présent de Karle, monseigneur, toi par qui je lui soumis Bretagne et Normandie, Maine et Poitou, Aquitaine et Romagne, Flandre, Bavière, Allemagne, Pologne, Constantinople, Saxe, Irlande, Angleterre, toi, compagne fidèle d'un vaillant, tomberas-tu aux mains d'un sans-cœur ! Ah ! sainte Durandal, dans ton pommeau doré que de précieuses reliques : une dent de saint Pierre, du sang de saint Basile, des cheveux de monseigneur saint Denis, du vêtement de la Vierge Marie, se pourrait-il qu'un païen s'empare de toi ?...

Bientôt la mort arrive et lui éteint le cœur. Il s'étend sur le pré vert, cache sous lui Durandal et son oliphant ; et le visage tourné vers le pays sarrasin, il se heurte la poitrine, et demande à Dieu de l'avoir en pitié. De maintes choses alors il se souvient : de tant de batailles, de sa douce patrie, des gens de son lignage, de Karle son cher sire. Derechef il invoque Dieu, notre vrai père, et de la main droite il lui tend son gant. Puis sa tête retombe sur son bras, et Dieu envoie son ange chérubin et saint Michel qui reçoivent l'âme du comte et la portent en paradis... Le jour s'en va, la nuit couvre la terre, l'ange vole à l'empereur de la part de Dieu et lui dit :

— A la cité des païens, Karle, il te faut marcher !

Et l'empereur s'écrie :

— Quel labeur est ma vie !....

N'est-ce pas beau, vaillant, terrible et singulièrement poétique ?

Mais quittons l'oliphant du brave des braves, et n'oublions pas que nous sommes ici dans la galerie du travail. Jetons un regard admiratif sur l'épinette célèbre de Clapisson, le fondateur du musée instrumental du Conservatoire; sur des *Néorbes*, sur des *Par-dessus* de viole dont les dames d'autrefois jouaient en les tenant gracieusement sur leurs genoux ; sur des harpes scandinaves ; sur des cymbales à clochettes antiques ; sur un flageolet servant à l'instruction des oiseaux ; sur une musette italienne ancienne à quatre chalumeaux ; sur une clarinette moyen âge à anche double, appelée douçaine ; sur le *chalil* hébreu (sorte de flûte) ; sur des hochets, des castagnettes en bronze, des bas-reliefs représentant des lyres égyptiennes ; pour passer enfin

aux instruments sérieux, c'est-à-dire aux instruments modernes, dont chaque grande nation va nous offrir des échantillons de premier choix.

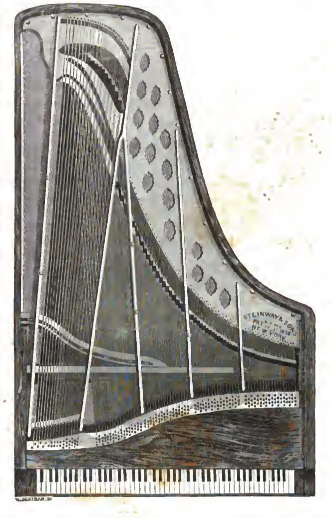
ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE.

Ce qui étonne tout d'abord quand on examine l'intérieur des pianos de Steinway, c'est l'énorme quantité de fer employé. Voyez plutôt par le dessin que nous en offrons.

Ce n'était pas assez du cadre en fer fondu imaginé par Babcock de Philadelphie en 1825, ni du sommier à chevilles avec un sillet pour soutenir les fils de l'étouffoir, le tout fondu en une seule pièce de ce même métal par M. Chickering de Boston en 1840 ; il restait à remplacer le sommier du cheviller par une pièce de fer angulaire, et M. Steinway eut la gloire, quelques années plus tard, d'ajouter ce fer à tout le fer de ces rivaux très-ferrés. Ne sommes-nous pas dans l'âge de fer ?

Hâtons-nous de le dire, ce n'est point l'amour du fer pour le fer même qui a inspiré cette amélioration au célèbre facteur américain, mais l'amour de l'art et un sentiment profond des lois de l'acoustique. Cet *improvment*, comme disent les Anglais, fit disparaître ce qu'il y avait eu jusqu'alors de métallique et d'aigre dans le son des pianos à cadres de fer, et la solidité de ces engins d'harmonie n'eut plus rien à redouter du chaud ni du froid, ni de la pluie même. Au reste, ce n'est là qu'un des côtés du système Steinway, à qui l'on doit un mode de croisement des cordes dans les octaves inférieures de l'instrument, et l'idée et extrêmement ingénieuse de l'encadrement de la table d'harmonie. Le croisement des cordes n'est certes pas une invention nouvelle, puisque, avant même l'invention du piano, ce système était en usage pour les notes graves du clavicorde. Depuis, bien d'autres essais de croisement de cordes ont été tentés, mais d'une manière généralement peu satisfaisante. On crut que le croisement des cordes rendait les vibrations de chacune d'elles confuses, et on pensa remédier à ce mal imaginaire en créant un mal réel, consistant à reculer les chevalets vers les bords de la table d'harmonie. Enfin on vit clair dans cette question nuageuse, comme presque toutes les questions d'acoustique, grâce aux expériences si heureuses de MM. Steinway. Les cordes croisées eurent gain de cause dès qu'on put les fixer solidement de manière à favoriser

toutes les vibrations de la table d'harmonie au moyen d'une pièce angulaire de fer.



Ce croisement des cordes a eu pour résultat de fortifier extraordinaire-

ment les notes graves, et peut-être est-il une des causes qui ont fait presque entièrement disparaître des pianos de ces facteurs un défaut insupportable : je veux parler de la résonnance de septième mineure que produisent certaines notes basses et qu'entendent trop bien les oreilles délicates. Berlioz, frappé de la netteté du son des cordes graves dans les pianos de Steinway, a voulu lui en exprimer toute sa satisfaction, et voici la lettre qu'il lui a adressée à ce sujet. Citer l'opinion de l'auteur des *Troyens* et du docte et spirituel critique du *Journal des Débats*, ce n'est pas seulement citer l'opinion d'un maître dont le monde musical tout entier s'honore, c'est aussi exprimer l'avis d'un des plus savants experts en semblable matière.

A Monsieur Steinway, facteur de pianos.

Monsieur,

Je viens d'entendre les magnifiques instruments que vous nous avez apportés d'Amérique et qui sortent de vos ateliers. Permettez-moi de vous complimenter pour les belles et rares qualités que ces pianos possèdent. Leur sonorité est splendide et essentiellement noble, et de plus vous avez trouvé le moyen d'affaiblir, au point de la rendre presque insensible, la terrible résonnance de septième mineure qui se faisait entendre sur les huit ou neuf cordes graves, au point de rendre cacophoniques les accords les plus simples et les plus beaux. C'est un grand progrès, entre autres, que vous avez apporté dans la fabrication du piano; un progrès dont tous les artistes et amateurs doués d'une oreille délicate vous sauront un gré infini.

Recevez, je vous prie, avec mes compliments, mes salutations empressées.

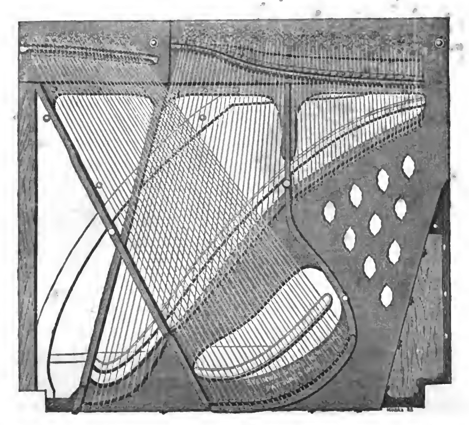
Votre dévoué,

Hector Berlioz.

Quant à l'idée de l'encadrement de la table d'harmonie, elle est née d'une observation curieuse. M. Steinway avait remarqué que les pianos, en vieillissant, ne fournissaient plus le son vibrant, à la fois énergique et doux, qu'ils avaient étant neufs. Après avoir cherché la raison de ce phénomène, il resta convaincu que le bois, avec le temps, devient poreux et sans élasticité. Que fallait-il faire pour obvier à cet inconvénient ? Tout simplement resserrer le bois dont les fils, rapprochés les uns des autres, reprendraient leur élasticité première, et rendraient la sonorité désirable. La table d'harmonie d'un piano fut encadrée de manière à rester indépendante de son entourage métallique, et cette expérience démontra que l'inventeur avait calculé juste.

Mais l'encadrement de la table d'harmonie, — le seul perfectionnement vraiment important que nous ait révélé dans la facture des pianos l'Exposition internationale, — cet encadrement a aussi l'avantage de donner à la construction des instruments une solidité à toute épreuve. Nous l'avons dit en commençant, ils ne craignent pas plus l'humidité que l'air brûlant. Ce sont des pianos amphibies que je recommande aux virtuoses qui veulent faire le tour du monde.

Un dessin parlant mieux et plus vite que je ne pourrais le faire au moyen d'une plus longue explication, voici le dessin de cette intéressante partie de l'instrument américain.



Les MM. Steinway ont envoyé à l'Exposition des spécimens nombreux de tous les produits de leur fabrique : pianos de concert, pianos carrés et pianos droits. Il n'est pas à ma connaissance un seul des nombreux artistes ayant essayé ces pianos qui ne s'accordent à les trouver admirables, notamment les pianos à queue et les pianos carrés. Sous les doigts d'un pianiste habile, ces instruments se plient à toutes les exigences, rugissent comme des lions blessés ou gazouillent comme les alouettes à l'aube du jour. Dans le médium ils ont des notes d'une vibration si prolongée qu'on pourrait croire à un mécanisme de prolon-

gation semblable à celui que nous avons remarqué dans le piano italien de M. Monte. Mais ici la prolongation n'est pas factice, et c'est au système qui permet d'espacer suffisamment les cordes pour que les ondes sonores ne soient pas contrariées, qu'on doit cette qualité si remarquable. Il faut entendre sur un piano grand format de Steinway Mlle Holmes exécuter avec ce profond sentiment du pathétique qui est un des caractères de son beau talent le récitatif plein de grandeur mystique placé par Listz dans son *Saint François marchant sur les eaux*. Ces notes parlent comme la voix d'un chanteur, s'élèvent graduellement, se lient entre elles, prient, soupirent, s'exaltent et s'éteignent ainsi que la pensée qui, après avoir aspiré à l'infini de l'idéal, retombe accablée dans le néant de notre impuissance.

Les pianos à queue des facteurs de New-York ont pourtant un grand défaut : ils coûtent 6,000 fr. la pièce ! C'est roide ! dirait Nadar. Mais le prix élevé des pianos new-yorkais n'arrête pas les amateurs en Amérique, paraît-il, puisque la manufacture de MM. Steinway livre, bon an, mal an, pour près de 6,000,000 de francs d'instruments de tous formats, parmi lesquels, du reste, les pianos carrés figurent pour la plus grande part [1].

Les pianos construits aux États-Unis paient au gouvernement une taxe de vente de 5 pour cent. Il y a peu de temps, cette taxe était de 6 pour cent : ce qui augmentait d'autant la fabrication rendue très-coûteuse d'ailleurs par l'élévation du salaire des ouvriers. Un document curieux est la liste suivante qui indique les taxes directes payées au gouvernement des États-Unis, pour l'année 1866, par les quinze principaux facteurs de pianos de l'Amérique. Le nombre des pianos vendus ainsi

1. On a donné les raisons de l'élévation de prix des pianos américains. En admettant, a-t-on dit, qu'un ouvrier, en Europe, paie 25 francs de loyer par mois, nous pouvons affirmer qu'un ouvrier, à New-York, est obligé de payer 20 dollars, soit 100 francs par mois. Sans parler ici des prix exorbitants auxquels la spéculation et la mauvaise foi ont élevé les choses les plus indispensables à la vie, nous ajouterons que le minimum du salaire reçu par chaque ouvrier, dans la fabrique de MM. Steinway, est de 26 dollars par semaine, ou 130 francs. Rarement, le meilleur ouvrier d'une fabrique, en Europe, peut se flatter de mériter un tel salaire. D'ailleurs, la guerre qui a fait hausser d'une manière si incroyable le prix des denrées et des matériaux a augmenté aussi les taxes que les fabricants ont à payer. Il n'y a pas seulement les taxes dues au gouvernement des États-Unis, il y a en outre les impôts de la ville et de l'État, qui sont bien plus élevés qu'on ne le croit généralement. Pour n'en donner qu'un exemple, nous dirons que pour la plupart des objets employés dans un piano, *on est obligé de payer quelquefois deux ou trois taxes différentes*, comme, par exemple pour toutes les parties métalliques.

que le chiffre des recettes ont été données *sous serment*, par les fabricants eux-mêmes.

NOMS.	VILLES.	Nombres des pianos vendus.	RECETTES.	TAXES PAYÉES.
			Dollars.	Dollars.
Steinway père et fils. . . .	New-York. .	1944	1,001,164 42	51,346 39
Chickering et fils.	Boston. . .	1526	651,284 88	36,081 01
Wm. Knabe et Cie.	Baltimore. .	»	368,527 00	20,258 67
W. P. Emerson.	Boston. . .	985	160,748 87	8,717 13
Hallet et Davis.	»	462	135,572 88	7,500 13
Haines frères.	New-York. .	832	205,972 00	11,197 00
Geo. Steck et Cie.	»	244	99,776 00	5,209 00
Ernst Gabler.	»	312	88,533 00	4,912 00
Wm. B. Bradbury.	»	244	88,328 00	4,988 00
Albert Weber.	»	266	72,421 00	4,428 00
F. C. Lighte et Cie. . . .	»	286	76,198 00	4,249 00
Decker frères.	»	256	80,202 00	4,126 00
Lindeman et fils.	»	223	70,372 00	4,081 00
Hazelton frères.	»	269	68,436 00	3,787 00
New-York Pianoforte Company.	»	139	30,994 00	1,645 00

Voilà ce qu'a pu fournir, en une seule année et dans une seule des branches de l'industrie artistique, une nation qui n'a pas encore trois quarts de siècle d'existence!

A la bonne heure! et parlez-moi des Américains pour faire les choses grandement! Les hommes, là-bas, paraissent s'être modelés sur la nature même qui n'offre rien de mesquin nulle part en Amérique. C'est aux États-Unis, en effet, que se trouvent, comme dans un vaste musée du Créateur, les plus gigantesques chefs-d'œuvre de la création. La plus grande cataracte du monde est la chute du Niagara, où les eaux réunies des lacs supérieurs forment une rivière large de 1,348 mètres, et plongent, après s'être resserrées soudain par-dessus les rochers, à une profondeur de 53 mètres. La plus grande caverne du monde est le Mammoth-cave, dans le Kentucky, où l'on voyage sur les eaux d'un fleuve souterrain et où l'on peut pêcher des poissons sans yeux. Le plus grand fleuve du monde est le Mississipi, qui a 4,100 milles de longueur. La plus grande vallée du monde est celle du Mississipi, qui n'a pas moins de 500,009 milles carrés, et passe à juste titre pour être l'une des régions

les plus fertiles du globe. Le plus grand lac du monde est le lac Supérieur, qui mesure 430 milles de longueur. Le plus grand pont naturel est celui de Cedar-Grek, en Virginie. Il traverse un précipice de 250 pieds de profondeur sur 80 de largeur. Enfin, et comme pour stimuler le génie industriel de ce peuple éminemment industriel, la plus grande masse de fer du monde est le Pilet-Knob, dans le Missouri. C'est un bloc de minerai qui a 350 pieds de haut et 2 milles de tour.

Après les travaux de la nature, ceux des hommes. — Les plus grands hôtels du monde sont les hôtels américains.— Les plus grands steamers sont les steamers américains. — Le plus grand chemin de fer est celui qui relie New-York à San-Francisco, sept jours de vapeur. — Le plus grand magasin de nouveautés du monde est celui de M. Stewart, à New-York : — du moins au temps où j'étais à New-York. Ce prince de la nouveauté a débuté en Amérique comme professeur d'écriture, à raison de 20 fr. par mois. Sa fortune est aujourd'hui de 100 millions de francs. — Le plus grand magasin de bijouterie du monde est celui de Tiffany et Cie, dans Broadway, à New-York. Ce magasin occupe — ou occupait, car tout change vite en Amérique — une maison, ou plutôt tout un palais à six étages. Le marbre et le fer en forment seul les matériaux de construction, ce qui met l'édifice à l'épreuve du feu. Il y a là dix comptoirs. Une machine à vapeur de trente chevaux a été placée dans une des caves ; elle sert à chauffer ce palais de la coquetterie féminine, et met en mouvement les outils des ateliers de fabrication. Dans le *basement* (sous-sol) est un immense coffre-fort, destiné à recevoir en dépôt les objets précieux des clients de la maison pendant leur absence.

Après tout cela, il fallait donc aussi, et de toute nécessité, que les plus grands pianos du monde, comme les plus grandes manufactures de ces instruments, se trouvassent en Amérique.

Nous remplirions tout un volume si nous voulions entrer dans le détail qui constitue la fabrique géante, et véritablement unique dans les Deux Mondes, de MM. Steinway, de New-York. On y verrait le grand art de la mécanique poussé à ses dernières limites, et les outils à vapeur remplacer presque entièrement la main intelligente de l'ouvrier.

La fabrique qui nous occupe est située dans la 4e avenue de cette cité américaine qui a pris le nom de cité impériale. Pour ceux qui ont visité l'Amérique, nous dirons qu'elle occupe l'immense carré compris entre la 4e avenue et les rues 52e et 53e : car, au delà de Broudway, à

partir d'Union-Square, les rues se désignent par chiffres, à New-York. La façade de cette manufacture monstre présente une étendue de 201 pieds anglais sur 40 de profondeur. Les ailes du bâtiment, donnant sur la 52ᵉ et 53ᵉ rue, ont chacune 165 pieds de longueur sur 40 de profondeur, et forment une façade non interrompue, sur trois rues différentes de 531 pieds. L'architecture appartient au style italien moderne dont l'élégance n'exclut pas la solidité. L'édifice est tout entier construit en briques; et comme il faut toujours en Amérique faire la part du feu, même avant qu'il ne se déclare, chacune des ailes du bâtiment est séparée de la façade par des murs épais dans lesquels sont pratiqués des passages communiquant par chaque côté avec le bâtiment principal. Ces passages sont tout en fer. De cette manière, en cas d'incendie, il n'y aurait que la partie où le feu se serait déclaré qui serait détruite. Dans la cour sont deux maisons à deux étages chacune : l'une de ces maisons n'a pas moins de 40 pieds de profondeur sur 78 de longueur; l'autre mesure 100 pieds de longueur sur 20 de profondeur.

Au rez-de-chaussée de ces maisons, se trouvent les séchoirs et les ateliers pour la confection des caisses d'emballage; à l'étage supérieur sont disposés les ateliers pour la fabrication des mécaniques, des pianos et des étouffoirs. Ces mécaniques sont faites au moyen de machines qui remplacent la main-d'œuvre dans une proportion considérable. Plus que la France, plus que l'Angleterre même, l'Amérique est le pays des machines.

Ces bâtiments reliés occupent une superficie de 118,480 pieds carrés; et cela dans un quartier de la ville où le terrain n'est pas beaucoup meilleur marché qu'au boulevard des Italiens à Paris. Derrière la fabrique est un espace de 35,000 pieds carrés, où se trouve toujours d'immenses provisions de bois. Ce bois est exposé à l'air pendant deux ans; puis on le transporte dans le séchoir où il reste encore pendant trois ans avant d'être employé.

Les séchoirs, au nombre de cinq, sont à vapeur, cela va sans dire. Chacun de ces séchoirs est chauffé par environ 2,000 pieds de tuyaux et peut recevoir 75,000 pieds de bois. Comptez, et vous trouverez que 375,000 pieds de bois sèchent continuellement dans la fabrique de MM. Steinway. Sous la cour sont emménagés, pour le charbon, de vastes caveaux à l'épreuve du feu. Là se trouvent aussi quatre grandes chaudières à vapeur de la force de 320 chevaux qui distribuent la vapeur aux 70,000 pieds de tuyaux par lesquels sont chauffés les séchoirs et les

ateliers. Ces quatre grandes chaudières alimentent, en outre, trois machines à vapeur de la force de 25 chevaux, de 50 et de 150. A leur tour ces trois machines mettent en mouvement de moindres machines au nombre de 102.

Non-seulement on a remplacé chez les facteurs américains la main des hommes par toutes les machines imaginables, mais les machines mêmes sont fabriquées dans la maison. A cet effet, MM. Steinway ont réservé dans le sous-sol de leur usine un compartiment tout spécial.

Vous plairait-il de voir en mouvement toutes ces forces acquises par le génie humain, ces bras de fer qui s'appesantissent sur la matière et la domptent; ces scies vertigineuses qui séparent des troncs d'arbres comme on coupe une poire; ces marteaux puissants qui tranquillement, mais implacablement se lèvent sur l'obstacle, le soumettent ou sont brisés par lui; ces outils à fonctionnements multiples qui prennent l'objet, se le repassent comme de main en main par des ouvriers spécialistes et le taillent si délicatement, si finement, si sûrement et avec une telle perfection que pas un homme n'en pourrait faire autant? Avancez encore de quelques pas. Ici, dans le sous-sol, appuyée sur le rocher qui sert de fondement à tout l'édifice, nous voyons la plus lourde et la plus grande des machines : un monstre de fer en convulsion. Suivez. Voici cinq machines à raboter, qui, folles de rabotage, rabotent, rabotent sans trêve ni merci le bois sec pour les ouvriers. Une de ces machines, la première en ligne, fait, sans en être nullement incommodée, 1200 évolutions par minute et rabote une surface de 42 pouces de largeur et de 16 pieds de longueur. Il faut, pour égayer ce roi des rabots et le mettre bien en train, une force motrice de 7 chevaux, représentant 27 hommes de bonne volonté. Le second rabot, plus modeste, se contente de raboter des pièces de bois de 34 pouces de largeur sur 15 pieds de longueur. Mais il se rattrape sur les évolutions dont il fait 3,200 à la minute, représentant ainsi le travail de 28 ouvriers.

Pendant que ces rabots endiablés rabotent à cœur joie, de tous côtés un monde d'outils en délire perce, scie, tourne, valse et polque sur le bois et le fer qui viennent d'eux-mêmes s'offrir à leur activité. Au premier étage de l'aile du bâtiment qui donne sur la 53e rue, les tables d'harmonie, les chevilles et les autres parties de l'intérieur du piano sont collés et apprêtés par des machines aussi. Partout des machines, pour les travaux les plus délicats comme pour transporter d'un étage à un autre les objets lourds. Point de ces labeurs pénibles qui, avant la

vapeur, cette bienfaitrice de l'humanité, cette reine de la civilisation moderne, faisaient de l'ouvrier une bête de somme et altéraient trop souvent sa santé. Ici l'homme, rendu à son intelligence, ne fait guère que présider aux travaux accomplis par des manœuvres d'acier. C'est beau, c'est grand, et puisque le travail est la condamnation de notre espèce, elle a bien fait, cette espèce, de travailler en collaboration de ces trois divinités de l'industrie, aussi zélées que désintéressées, qui s'appellent le feu, l'eau et le fer.

J'aurai donné une idée de l'importance des ateliers de cette fabrique en disant que, outre les centaines de machines qui y fonctionnent, 500 ouvriers y sont constamment occupés. Et en pourrait-il être autrement quand onze cents instruments en moyenne se trouvent, dans ces chantiers de l'harmonie, continuellement en voie de fabrication?

Ce ne sont ni les côtés intéressants ni les côtés pittoresques qui manquent à cette manufacture. Par exemple, il fallait des gardes de nuit dans la crainte du feu, plus encore que des voleurs, quoique partout où il est besoin de chaleur c'est la vapeur qui la fournit et jamais le feu. Mais comment contrôler le service de gardes de nuit? Voici. Aux trois points extrêmes des bâtiments de la fabrique on a posé des horloges qui, outre le mérite de sonner l'heure, ont celui de faire ce contrôle. De ces horloges partent plusieurs fils aboutissant à chacun des étages du bâtiment. Si ces fils ne sont pas tirés à certaines heures, c'est que le garde n'a pas fait régulièrement sa tournée, et les horloges, le matin, révèlent ces inexactitudes avec la plus entière indépendance et sans faiblesse jamais.

L'établissement des facteurs de New-York est complété par de vastes salles de vente, en marbre blanc, auxquelles est jointe une magnifique salle de concert, pourvue de deux mille cinq cents stalles ou fauteuils. Un grand orgue a été placé pour l'exécution des oratorios qui nécessitent l'emploi de cet instrument, et, sous le rapport de l'acoustique, cette salle a été jugée la meilleure de toutes celles des États-Unis. Chauffée à la vapeur, comme, du reste, tout l'établissement, et aérée par un excellent système de ventilation, elle est éclairée au moyen des appareils de MM. Defriès, de Londres, qui, dit-on, produisent de la lumière sans aucune chaleur. Cette salle modèle est gracieusement mise par MM. Steinway à la disposition de tous les artistes de talent qui veulent se faire entendre à New-York.

N'avais-je pas bien raison de dire, en commençant, que tout est grand

en Amérique, les œuvres du Créateur comme celles des hommes? Heureux peuple, qui en est encore à cette phase d'enthousiasme des peuples jeunes, où tout paraît possible et où tout est possible! *Gô a head!* disent-ils, et ils vont en avant, et ils arrivent... quand ils ne sautent pas en route.

Nous n'avons qu'à tourner la tête pour passer des pianos de MM. Steinway à ceux de son redoutable rival M. Chickering.

Tout en rendant justice aux pianos de cet habile facteur, et tout en reconnaissant que son établissement est un de ceux qui font le plus d'honneur à la jeune Amérique, il nous a été impossible de ne pas reconnaître, avec le jury de classement, avec M. Fétis, le savant rapporteur de la classe 10, et avec tous ceux qui ont des oreilles pour entendre et des yeux pour voir, la supériorité marquée des pianos Steinway, autant par leur fabrication ingénieuse et d'une solidité à toute épreuve, que par la puissance du son, l'homogénéité et la grande noblesse des basses. Disons, à la louange de la maison Chickering, qu'alors que le Nouveau Monde était encore partout tributaire de la vieille Europe pour tout ce qui se rattachait aux beaux-arts, Chickering père s'est bravement mis en concurrence avec les facteurs anglais et français, et il a déployé dans cette industrie artistique assez de talent et de savoir-faire pour mériter une renommée que la fortune est venue couronner.

De grands pianistes ont joué les instruments de Chickering aux États-Unis; et Gottschalk, qui, pendant les premiers temps de son séjour en Amérique, ne s'est fait entendre que sur des pianos de Pleyel, se plaisait à rendre justice aux pianos du facteur de Boston.

Un autre grand pianiste qui est, en outre, un facteur de pianos placé depuis longtemps à l'égal des Érard et des Pleyel, Henri Herz, a parfaitement jugé les pianos de M. Chickering dans son ouvrage : *Mes Voyages en Amérique.* Voici ce qu'il en dit, lui qui les connaissait avant de les avoir examinés à titre d'expert à l'Exposition de 1867 : « Sans « avoir cette grande égalité de sons, cette homogénéité de timbres, « cette puissance, cette douceur et cette distinction qui font de nos « bons pianos français les meilleurs pianos du monde, les instruments « de Chickering ne manquent pas d'éclat, et ses grands modèles de « concert peuvent lutter avec les pianos à queue anglais, auxquels ils « se rattachent par plus d'une qualité. » C'est tout ce qu'on peut dire de plus juste et de plus bienveillant encore aujourd'hui sur les instru-

ments de cet habile facteur dont la maison est, après celle de MM. Steinway, la plus importante de tous les États-Unis.

On ne lira pas sans intérêt le parallèle suivant entre les pianos Steinway et les pianos Chickering, établi par M. Fétis dans son rapport officiel. Nous pouvons assurer qu'en ceci l'honorable rapporteur s'est montré le fidèle interprète des sentiments du jury sur ces remarquables produits de la facture américaine.

« Les pianos de MM. Chickering et fils sont de puissants et magnifiques ins-
« truments qui, sous la main d'un virtuose, produisent de grands effets et frap-
« pent d'étonnement. Leur vigoureuse sonorité se propage au loin, libre et
« claire. Dans une grande salle et à certaine distance, l'auditeur est saisi par
« l'ampleur du son de ces instruments. De près, il faut bien le dire, à ce son
« puissant se joint l'impression du coup de marteau qui finit par produire une
« sensation nerveuse par sa fréquente répétition. Ces pianos orchestres convien-
« nent aux concerts; mais dans le salon, et surtout en les appliquant à la mu-
« sique des grands maîtres, il y manquerait, par l'effet même de ce coup de
« marteau trop prononcé, le charme que requiert ce genre de musique. Il y a là
« quelque chose à faire sur quoi le rapporteur croit devoir appeler l'attention
« de l'intelligent fabricant de ces grandioses instruments, sans toutefois diminuer
« le mérite dans le reste.

« Les pianos de MM. Steinway père et fils sont également doués de la splen-
« dide sonorité des instruments de leur concurrent : ils ont aussi l'ampleur
« saisissante et le volume, auparavant inconnu, d'un son qui remplit l'espace.
« Brillante dans les dessus, chantante dans le médium, formidable dans la
« basse, cette sonorité agit avec une puissance irrésistible sur l'organe de l'ouïe.
« Au point de vue de l'expression, des nuances et de la variété des accents, les
« instruments de MM. Steinway ont sur ceux de MM. Chickering un avantage
« qui ne peut être contesté : on y entend beaucoup moins le coup de marteau,
« et le pianiste sent sous sa main un mécanisme souple et facile, qui lui permet
« d'être à volonté puissant et léger, véhément ou gracieux. Ces pianos sont à la
« fois l'instrument du virtuose qui veut frapper par l'éclat de son exécution, et
« celui de l'artiste qui applique son talent à la musique de pensée et de senti-
« ment que nous ont laissée les maîtres illustres; en un mot, ce sont en même
« temps des pianos de concert et de salon, d'une sonorité exceptionnelle. »

On ne saurait faire un éloge plus complet et plus enthousiaste des pianos de MM. Steinway, et cet éloge n'est, après tout, qu'un acte de justice.

Les États-Unis ont envoyé encore un piano carré qui n'est ni de Steinway ni de Chickering, svelte comme un éléphant et harmonieux comme une serinette. On l'aurait dit placé là pour servir de repoussoir aux autres. Si c'est de l'abnégation de la part du facteur qui a signé cet

instrument, elle est aussi complète que rare; si c'est de la prétention, elle est aussi aveugle que sourde. Cependant les délégués facteurs de pianos qui ont examiné ce *cycloïde* au point de vue de l'exécution matérielle, en trouvent le travail bien exécuté.

L'Amérique est le pays des excentricités, et je m'attendais à trouver à la présente Exposition quelque instrument bizarre dans le goût de certains engins d'harmonie que j'ai eu occasion de voir à New-York. Rien de semblable n'a traversé l'Océan. Mais qu'est devenu, par exemple, le piano-violon d'un certain menuisier de Boston qui avait cru par cette invention révolutionner le monde musical? De petits archets mettaient en vibration les cordes de l'instrument par le moyen de deux pédales qu'on faisait mouvoir, non point avec les pieds. mais avec les genoux. Satan, dans un jour de bonne humeur, n'eût rien imaginé de mieux pour punir un pêcheur dilettante.

En fait d'instrument curieux, j'ai moi-même essayé, en Amérique, un piano d'une sonorité fort étrange. Les cordes étaient remplacées par des diapasons de diverses grandeurs formant une échelle chromatique de six octaves. Il y aurait peut-être d'heureux effets à tirer de la sonorité argentine et courte des diapasons ainsi frappés en la combinant habilement aux différents instruments de l'orchestre; mais à ne le considérer que comme instrument solo, le piano-diapason, qui du reste est, je crois, un essai européen, est un joujou et pas autre chose.

Et le *piano éolien*, qu'est-il aussi devenu? Tous ces éphémères de l'art industriel américain sont morts, et le Nouveau-Monde, qui se fait sérieux, n'en fournit plus et n'en veut plus fournir. En attendant qu'il invente quelque voix nouvelle d'instrument, il copie l'Europe, et il faut bien avouer que la copie est souvent bien près du modèle, quand elle ne l'égale pas. Presque toujours les Américains enrichissent leurs copies de quelque côté original et souvent ingénieux.

C'est ainsi que les harmoniums à deux claviers de MM. Mason et Hamlin sont des instruments remarquables, d'une forme très-élégante. Ils n'offrent peut-être pas une aussi riche variété de timbres que nos harmoniums français; mais le son en est puissant et d'une belle sonorité. Pour obvier à l'inconvénient inhérent à l'harmonium, en général, et qui consiste à produire par saccades l'enflure des sons, les facteurs européens ont imaginé le mécanisme qu'ils appellent la double expression. MM. Mason et Hamlin arrivent au même résultat par un autre mécanisme, le *crescendo automatique*. En somme, ces instruments joués

avec intérêt par tous nos organistes parisiens, Lefébure-Wély en tête, et examinés avec grand intérêt par des hommes de la profession, qui ont fait l'éloge de leur prolongement, ont bien mérité la distinction dont ils ont été l'objet de la part du jury.

Les instruments en cuivre américains affectent des formes étranges qui ne préviennent pas tout d'abord en leur faveur. En les examinant attentivement, et surtout en les essayant, on leur découvre quelques qualités recommandables. Sans être très-avancée, cette partie de l'industrie artistique est donc en progrès aux États-Unis. Les violons et les basses du Nouveau-Monde ne sont pas inférieurs à beaucoup d'instruments similaires de nos bons luthiers européens. C'est l'opinion de Sivori. Elle en vaut bien un autre.

Pourquoi les Américains ne nous ont-ils pas envoyé leur *banjo*?

RÉCOMPENSES.

Médaille d'or. STEINWAY et fils, New-York. Pianos.

Médaille d'or. CHICKERING et fils, Boston et New-York. Pianos.

Médaille d'argent. MASON et HAMLIN, New-York et Boston. Orgues de salon.

Médaille de bronze. L. SCHREIBER, New-York. Instruments à vent (cuivre).

ESPAGNE.

La musique espagnole a toujours paru ravissante, et la musique en Espagne n'a jamais existé. Ce qu'on entend par musique espagnole, n'est qu'un rhythme mis au service d'un sentiment poétique emprunté à la poétique des Arabes. Mais ce rhythme excite les sens, les tient en éveil, et la poésie des airs espagnols vous monte à l'esprit et vous enivre comme l'odeur du jasmin de cette même Espagne. Le soleil est dans l'air, le soleil est dans l'âme; et si l'on chante en Espagne, on y danse surtout. Les airs espagnols ne sont guère que des airs de danse entraînants et pimpants au possible.

La patrie de la guitare, c'est l'Espagne, chacun sait cela. J'ai vu six guitares à l'Exposition, dont quelques-unes très-enjolivées d'incrustations et de peintures. Vous pourrez, quand il vous plaira, acheter un de ces joujoux pour la bagatelle de quatre ou cinq mille francs. Et ce ne sont pas les sujets amoureux et héroïques qui manquent dans l'ancienne

Castille au service de la Castille moderne pour en décorer leurs produits artistiques. Quel noble passé, quelle enthousiaste épopée que l'histoire de ce peuple ! Mais après cette époque radieuse, quel avilissement, quel hébétement, quel asservissement et quelle ruine d'un côté par les moines, cette vermine religieuse; d'un autre côté, par l'Inquisition, cette association de scélérats rendus fous ; enfin par la théocratie la plus despotique et la plus dissolvante qui fut jamais ! Néanmoins, on l'a vu, ce peuple d'Espagne n'était qu'endormi. Il avait conservé dans les replis de son cœur assez de fierté, de noblesse, de générosité et de sentiment de ce qui est juste et bien, pour renverser, par la révolution dont le bruit nous arrive au moment même où nous écrivons ces lignes, les entraves de sa liberté, de sa dignité, de sa prospérité. Avec la renaissance politique de l'Espagne nous assisterons à son épanouissement artistique, car tout se tient, tout s'enchaîne, dans les progrès des peuples comme dans ses décadences.

Déjà l'Espagne, en ce qui touche aux choses de la musique, se montre disposée à marcher sur les traces des États européens les plus avancés. Il y a d'assez bons facteurs de pianos à Madrid, et l'enseignement de la musique s'y propage avec la plus heureuse émulation.

J'ai essayé deux pianos de Montana : l'un à demi-queue en bois de rose; l'autre droit et en bois de rose aussi. Ce facteur a évidemment copié les procédés de Pleyel. Il pouvait choisir un plus mauvais modèle. Mais, ainsi que toutes les copies, les instruments de M. Montana sont loin de valoir l'original. Le piano droit, surtout, est médiocre. Peu de sonorité, et ce qu'il en donne est aigrelet à l'oreille comme du jus de citron à la langue. Je préfère de beaucoup le piano demi-queue. Si les sons manquent de puissance et de prolongation, en revanche ils sont bien égalisés et d'une harmonie distinguée. J'aurais bien voulu juger par moi-même de la qualité d'un certain petit piano en ébène sculpté, — très-bien sculpté, — et construit expressément par M. Eslava, pour le prince *Don Alfonso de Borbon* (*que Dios guarda !*); mais il a été constamment fermé, et je n'ai jamais pu me procurer la clé merveilleusede ce sésame harmonique. Je n'en parlerai donc que pour mémoire.

M. Bermareggi (de Barcelone) nous a envoyé un piano demi-queue et deux pianos droits d'une grande simplicité. Ces instruments imités de ceux d'Érard sont fort passables, les petits pianos surtout, dont le son est suffisamment nourri quoique manquant de brillant. Toutefois la

sonorité du piano demi-queue n'a ni les vertus ni la profondeur désirables.

M. Plana (de Barcelone aussi) est un facteur consciencieux, assurément ; mais ses petits pianos sont encore loin d'avoir atteint la perfection. Cela viendra. Quant à l'harmonium et à l'orgue de ce même facteur, ils n'existaient que sur le catalogue ; du moins je ne les ai pas aperçus.

M. Auger (toujours de Barcelone) a soumis à notre appréciation un piano droit en ébène avec incrustations en cuivre. L'habit ne faisant pas plus le moine que les enjolivements ne font le piano, j'ai ouvert l'instrument et j'ai trouvé, avec trop peu de profondeur des touches — sans doute pour faciliter l'exécution — des sons assez satisfaisants s'ils n'étaient d'une nature un peu criarde. Le prix de cet instrument était affiché en chiffres connus : 2,500 fr. Il y a là matière à réflexion.

M. Slucker (Madrid) doit s'efforcer de rendre les basses de ses instruments moins sourdes qu'elles ne le sont. Le médium et le haut sont satisfaisants.

M. Miguel Suler (de Saragosse) ne soigne pas assez ses étouffoirs. Dans les octaves basses, leur action est insuffisante. Avant toute autre chose, il faut qu'un piano étouffe bien. C'est bien assez des enragés amateurs qui, avant de commencer leurs sérénades, posent le pied sur la grande pédale, et ne le retirent qu'après le dernier accord. Ce méfait n'étant pas puni par les lois, c'est une lacune à combler.

M. Auger a plus d'une corde à son arc. Il a aussi exposé des instruments en cuivre à cylindre qui n'ont rien de révolutionnaire. Ce sont d'honnêtes petits engins, qui feront tout doucement leur petit bonhomme de chemin dans Castille la vieille et Castille la jeune... si Dieu leur prête vie.

J'ai vu, mais je n'ai pu entendre, dans leur prison de verre dont un geôlier impitoyable nous a refusé la clef, deux clarinettes dues à M. Romero y Andia et construites d'après un nouveau modèle.

Nous ne pouvons que nous en rapporter à l'appréciation de M. Fétis, rapporteur de la classe 10. Voici ce qu'il en dit :

« Deux nouvelles réformes de la clarinette, entreprises dans le but de corriger ses défauts, se présentent à l'Exposition de 1867 : M. Romero y Andia, professeur de cet instrument au Conservatoire de Madrid, et M. Albert, facteur

d'instruments à Bruxelles, en sont les auteurs. Leurs moyens sont analogues; ils ne diffèrent que dans le mode d'exécution. Tous deux ont amélioré, tant pour le timbre que pour la justesse, le *si* bémol, au moyen d'un trou spécial pour cette note. Dans la clarinette de M. Romero, le trou qui sert pour le *si* bémol s'ouvre en appuyant le doigt annulaire de la main droite sur le premier anneau du système Bœhm : par là, le trou des douzièmes est supprimé par une combinaison qui n'altère plus la liberté de la colonne d'air, et le trou du *si* bémol seul se ferme par une clé à bascule, mise en mouvement sans gêner le jeu du pouce et de l'index de la main gauche. L'avantage de l'un ou de l'autre système pour la facilité de l'exécution ne peut être décidé que par des virtuoses clarinettistes.

« Par le système Romero, les trois notes *sol* dièse, *la*, *si* bémol, de la deuxième octave, dont la succession a toujours été très-difficile dans la vitesse, est devenue beaucoup meilleure; les trilles majeurs et mineurs sont aussi plus faciles sur les notes *fa*, *fa* dièse, *sol*, *sol* dièse, *la*, *si* bémol.

« Les mêmes avantages se trouvent dans le système Albert.

« En réunissant les deux corps du centre de la clarinette en un seul tube, M. Romero a pu percer un trou qui donne l'intonation juste d'*ut* dièse grave et de sa douzième *sol* dièse, et au moyen d'un mécanisme simple, il a obtenu de bons trilles sur les notes *si* bas, et sur sa douzième *fa* dièze.

« Enfin par les deux systèmes nouveaux, les vibrations de la colonne d'air n'étant plus troublées par des causes anormales, les sons du registre supérieur peuvent être joués avec douceur, et les accidents appelés vulgairement « couacs » ne se produisent plus. Nous avons été frappé de tous les avantages de cette dernière réforme de la clarinette. La clarinette de M. Romero a été exécutée sous sa direction par M. Bic, facteur d'instruments à vents, à Paris. »

Passons des instruments à la musique, si vous le voulez bien.

Voici d'abord une méthode analytique de solfége, écrite en espagnol par Joaquin Llado. Heureusement la langue de Cervantès ne m'est point inconnue, et j'ai pu, en parcourant rapidement—trop rapidement—cette méthode, m'en former une idée. L'auteur dit avoir examiné toutes les méthodes de solfége publiées un peu partout, et n'avoir été complétement satisfait d'aucune d'elles. Je n'en suis point étonné. Ce qui m'étonnerait davantage, c'est que M. Llado ait pu triompher du programme qu'il s'est posé. « Présenter en peu de leçons, dit-il, toutes les difficultés imaginables, mais d'une manière facile (*sencillo*), de façon que « l'élève les comprenne sans que le professeur ait besoin de les expliquer; présenter analysées toutes les combinaisons et enseigner le « moyen d'analyser, d'un seul coup d'œil (*de una ojeada*) tant qu'il peut « s'en présenter, tel est mon secret, tel est l'objet de cette méthode. » (Barcelone, 27 septembre 1860.)

Qu'en pensez-vous? Il est bon d'avoir foi en son œuvre, mais en

France on trouverait ce langage légèrement outrecuidant. Il est vrai que la langue espagnole entraîne quelquefois l'écrivain au delà même de sa pensée, en donnant souvent aux choses les plus simples une pompe théâtrale. Je veux bien croire que la musique est une chose admirable ; mais un Espagnol seul pouvait la définir ainsi : « le langage le plus sublime de l'âme, l'expression la plus profonde de tous ses sentiments « par le moyen des sons. » Au demeurant, les éléments de la musique sont présentés sans grande nouveauté dans cette méthode, mais les exercices en sont bien faits. Pour aider à la division des temps de la mesure, M. Llado indique, par de grosses notes et des valeurs correspondantes à ces notes, les principaux accents de la mesure. C'est bon, et ce n'est pas tout ce qui se trouve de bon dans ce livre que j'ai eu trop peu de temps à ma disposition pour en pouvoir dire davantage.

L'interprète pratique musical par Florès Laguna (Madrid, 1862). Précédé d'une notice pour démontrer l'usage suivi par les anciens Grecs suivant qu'il nous apparaît dans le Bidiapason, et des tétracordes fondamentaux de la musique avant l'invention des figures de valeur, etc., etc., pour faciliter la lecture des anciens cantorales.

Tel est le titre (en abrégé) de cet autre volume écrit aussi en espagnol. Nous croyons avoir fait tout ce que nous devions faire ici, en le signalant simplement aux érudits.

Mentionnons très-honorablement les méthodes de MM. Romero y Andia et Eslava (déjà nommés) et les travaux d'histoire et d'esthétique musicale de M. Mariano Soriano Fuertès, un des promoteurs les plus savants et les plus zélés de l'orphéon espagnol, fondé depuis quelques années et qui prend chaque jour de nouveaux développements.

Enfin nous devons tous nos compliments à M. Bonifacio Eslava, éditeur de musique à Madrid, pour les progrès qu'il a réalisés dans l'art de la typographie si longtemps arriéré en Espagne. Toutes les éditions que nous avons vues de cet éditeur artiste sont belles, et parmi toutes, un remarquable ouvrage de son oncle Paolo Hernandez : *Methodo theorico pratico elemental de organo.*

On ne saurait mieux faire nulle part, comme gravure, papier et tirage. Nous sommes de l'avis de M. Fétis quand il dit que ce livre peut être mis au premier rang des chefs-d'œuvre de la typographie de la musique.

L'Espagne marche !... Pourvu qu'elle ne s'arrête pas en route.

RÉCOMPENSES.

Médaille d'argent. Romero y Andia, Madrid. Instruments à vent (bois).
Médaille d'argent. Bonifacio Eslava, Madrid. Éditions de musique.
Médaille de bronze. F. Gonzalez, Madrid. Instruments à cordes pincées.
Mention honorable. Miguel Soler, Saragosse. Pianos.
Mention honorable. Bernareggi et Cie, Barcelone. Pianos.

PORTUGAL.

Le Portugal fournirait plus facilement un monarque à l'Espagne qu'un bon instrument de musique à qui que ce soit.

Serait-il donc plus aisé de faire un prince qu'un piano ?

Toujours est-il que le Portugal n'a jamais, Dieu merci, manqué de princes disposés à accepter la couronne chez eux ou ailleurs, et que je n'ai vu figurer, en fait d'instrument de musique, sur le catalogue de l'Exposition, qu'un violon et une guitare. Le violon que j'ai vainement cherché est, nous apprend le livret officiel, de M. Antoine Joseph da Cruz Mura, établi à Porto. S'il est aussi sonore que le vin de ce généreux pays est savoureux, il est parfait. Quant à la guitare, due à M. Antoine Santos, de Coïmbre (la ville savante et littéraire), je l'ai vue, et elle a séduit mes yeux par sa forme élégante et allongée, comme elle eût séduit mes oreilles — j'en suis sûr, — par ses sons mâles et sourdement nobles. Les Portugais, après avoir été les conquérants d'une partie du monde nouveau avec Vasco de Gama, et après avoir brillé dans l'empire des lettres avec Camoens, sont restés un peuple actif, industrieux, honnête, habile commerçant, mais peu musical, il faut bien l'avouer. La musique portugaise n'existe pas, et celle que j'ai eu occasion d'entendre n'était qu'un pastiche de la musique italienne du commencement de ce siècle. Néanmoins le Portugal est trop près de l'Espagne — puisque ces deux pays se touchent — pour qu'il ne s'y trouve pas au moins quelques guitares.

Un orgue de salon à pédales, haut de forme, avait été placé dans le petit royaume de Portugal à l'Exposition. Quand j'ai voulu l'essayer, on m'a dit qu'il fallait aller en demander la permission rue des Tournelles, n° 15. Comme on me laissait le choix d'examiner l'instrument ou d'aller me promener rue des Tournelles, j'ai préféré ne pas essayer l'instrument. Si je suis coupable, qu'on prenne ma tête rue des Tournelles, n° 15; mais qu'on vienne la chercher chez moi.

DANEMARK.

J'ai fait ailleurs[1] une longue étude de la musique en Danemark, ayant eu occasion de l'étudier sur place. Je ne reviendrai pas sur ce que j'a dit, et me bornerai à signaler les instruments envoyés au Champ-de-Mars par ce doux et blond pays Danois.

On a dit que leurs pianos sont voilés et mélancoliques ; eh ! peut-on jouer bruyamment et gaiement quand le cœur est en deuil ? A d'autres les harmonies triomphantes, les fanfares retentissantes. Le Danemark souffre, et il faut à ses poétiques tristesses des instruments tristes aussi, qui parlent à son cœur comme on fait une confidence. Ailleurs qu'en Danemark les petits pianos de MM. Hornung et Moeller, de Soerensen, de Wulff et Cie, paraîtraient sourds, mélancoliques, sans vertu : dans la patrie aujourd'hui vaincue de Christian II, ils chantent comme il faut chanter, en soupirant discrètement. Que d'autres critiquent sans pitié les instruments danois, leur forme un peu épaisse, leur caisse en noyer (pourtant d'un beau fini), leur battant partagé en deux par des charnières d'un usage peu commode ; je ne m'en sens pas la force, moi qui dois à un piano de Copenhague les quelques bons moments que j'ai pu passer pendant la dernière guerre soutenue par cette héroïque petite nation contre la Prusse et l'Autriche coalisées. En ce temps la Prusse et l'Autriche..... Mais depuis !...

RÉCOMPENSE.

Médaille de bronze. Hornung et Moeller, Copenhague. Pianos.

NORWÉGE.

La facture norvégienne ne me paraît pas plus avancée que celle du Danemark. J'ai essayé deux petits pianos de Brantzeg dont les basses, surtout, laissent beaucoup à désirer. Les sons se confondent. Quant au piano à queue de M. Hals, par un sentiment de modestie exagéré, je veux le croire, il s'est retranché, muet, sous sa serrure inviolable, pendant toute la durée de l'Exposition. On pourra dire discret comme un piano de Christiania, quand on ne voudra pas se servir de ce cliché usé : discret comme la tombe. J'ai cependant ouï dire, par les délégués des ouvriers facteurs, que le genre de montage de cet instrument,

1. *Le Danemark tel qu'il est*, un fort volume grand in-18 de 300 pages. Paris.

c'est-à-dire les chevilles traversant les sommiers, ne présentait aucun avantage, au contraire.

J'ai vu, — je ne l'ai point entendu, — le violon norwégien exposé par M. Veihe (de Christiania) et recommandé à la curiosité publique par ces mots du livret : « En partie de nouvelle forme. » En effet, le violon norwégien est un peu plus plat que les autres violons, en général. Mais les sons en ont-ils plus de relief? En tout cas, le célèbre violoniste norwégien aussi, Ole Bull, le trouvait excellent et le recommandait publiquement. C'est tout ce que nous en pouvons dire, et ce n'est peut-être pas assez.

RÉCOMPENSES.

Médaille de bronze. Hals frères, Christiania. Pianos.

SUÈDE.

Les Suédois, qu'on appelle les Français du Nord, sont, dans la facture des instruments de musique, plus avancés que les Norwégiens et les Danois. Sans offrir rien de particulier, les cuivres de MM. Ahlberg et Ohlsson, de Stockholm, sont d'honnêtes instruments très-sortables. J'ai vu deux bugles en *si* bémol, une basse et une contre-basse à cylindre qui, — m'ont dit ceux qui les ont entendus, — n'étaient ni plus justes, ni d'une plus belle qualité de son que des instruments similaires des pays allemands.

Le lion musical de la facture suédoise, c'était, à l'Exposition, un piano carré à deux cordes, à l'exception de l'avant-dernière octave qui en possède trois, envoyé par M. Malmsiœ, de Gothenbourg, et qui tout d'abord m'a frappé par sa construction évidemment imitée des célèbres pianos américains de MM. Steinway frères. En effet, nous retrouvons ici, avec l'échappement Pedzol, le barrage en fer, très-intelligemment disposé pour rendre l'instrument aussi solide que possible, et les cordes croisées. J'ai essayé longuement cet instrument d'une qualité de son remarquable. Force, éclat sans dureté, homogénéité, basses rondes, harmonieuses et nettes, rien n'y manquait vraiment, y compris le toucher facile et engageant.

Nous avons été surpris de ne pas voir mentionné ce piano dans le rapport de M. Fétis, et plus surpris encore de ne l'avoir vu récompensé que d'une médaille de bronze. C'est quelque chose, à coup sûr, qu'une

semblable médaille, quand on considère le grand nombre d'exposants de tous les pays ; à notre avis ce n'était pas assez.

RÉCOMPENSES.

Médaille de bronze. Malmsioe, Gothenbourg. Pianos.

Mention honorable. L. Stavenow, Stockholm. Pianos.

RUSSIE.

A tous les cœurs bien nés, que la patrie est chère !

Aussi n'ai-je pas été surpris, à l'Exposition, de voir MM. Malecki et Schreder exposer un de leurs pianos à queue sous cette poignante rubrique : *Royaume de Pologne. Finis Poloniæ* ! Au moins quant à présent, et Varsovie est russe. Les pianos polonais de Varsovie sont donc des pianos russes par la vertu de la politique et des baïonnettes czarines. J'ai essayé ces instruments d'une forme simple et suffisamment élégante. La sonorité, sans présenter rien de bien remarquable, était satisfaisante. Les hommes de la profession ont désapprouvé le système qui a pour but, dans ces pianos, de maintenir l'équilibre de la table d'harmonie.

Un autre piano à queue de Krall et Seizdler, de Varsovie aussi, mérite les mêmes compliments et les mêmes observations.

Si M. Charles Haasse, d'Odessa, a envoyé des pianos, ainsi que l'assure le livret, — si souvent trompeur, — je ne les ai point découverts ou j'en ai perdu le souvenir.

A la simple vue, il ne m'a pas paru qu'il se trouvât rien de nouveau parmi les instruments à vent de MM. Nicolas Fédoroff, de Moscou, et Adolphe Vermtz, de Varsovie. Mais ces instruments sont loin d'être mal fabriqués si nous en jugeons par le brillant succès des chevaliers gardes au concours des musiques militaires internationales.

Toutefois la partie la plus curieuse, sinon la plus musicale dans la juste expression du mot, de la lutherie de ce vaste empire de Russie, c'était, à coup sûr, les instruments du Caucase envoyés par la *Société agricole du Caucase* et le *Comité auxiliaire* de ce même pays.

Jamais je n'avais vu nulle part une plus jolie, plus coquette, plus chatoyante collection de flûtes de Pan, de cornemuses, de galoubets, de cithares, de mandolines, bleues, rouges, vertes, jaunes, petites, longues, ovales, à plus ou à moins de cordes, qu'on met en vibration avec les

doigts ou avec une lamette de métal. Les instruments de percussion ne manquent pas non plus dans le Caucase, et on y fabrique aussi, je crois, des tam-tam. Mais ces tam-tam valent-ils ceux de la Chine? Je ne le pense pas. Les Chinois sont évidemment nés pour le tam-tam qu'ils ont inventé et si bien perfectionné, qu'on a presque entièrement renoncé à en fabriquer en Europe. L'encyclopédie chinoise *Thiam-Kong-haï-me* a beau nous donner les proportions du métal pour faire un tam-tam parfait, ils ont le coup de pouce, ces habiles magots, que nous n'avons pas. Pour faire un tam-tam, nous disent-ils, il faut huit livres de cuivre rouge, allié à deux livres d'étain, auquel on fait subir un *tour de main* qui consiste dans la trempe de l'alliage. Eh! parbleu! c'est bien ce tour de main qui est le *hic*, et nos fabricants occidentaux se trouvent, devant les fourneaux où coulent le cuivre rouge et l'étain, comme un apprenti gâte-sauce, un livre de cuisine à la main, devant ses casseroles.

Encore un coup d'œil sur tous ces petits instruments à l'usage des habitants du Caucase, qui, ayant leurs mœurs et leurs habitudes à eux, doivent avoir aussi leur musique particulière, et arrachons-nous à la Russie, si séduisante par tant d'autres objets riches et précieux.

RÉCOMPENSE.

Médaille d'argent. MALECKI et SCHROEDER, Varsovie. Pianos.

PRUSSE.

Dût-on me trouver trop sévère à Berlin, je tiens en médiocre estime, généralement, les pianos prussiens, les instruments de cuivre, bizarres de forme et souvent faux, et toute la lutherie qui ne dépasse pas le niveau de la médiocrité dans la patrie du fusil à aiguille.

M. Grimm, de Berlin, a soumis au jugement des amateurs et du jury un quatuor, c'est-à-dire deux violons, un alto et un violoncelle. « Ces instruments, nous dit le rapport du jury, sont dans de bonnes conditions de travail; remarquons seulement que les mailles du sapin des tables d'harmonie paraissent trop larges et que le vernis est un peu trop épais. A l'égard de la sonorité, elle a paru peu satisfaisante et inégale. » Je ne demande pas mieux que de croire M. Fétis lorsqu'il ajoute : « M. Carl Grimm est un luthier habile : il a fait souvent des instruments plus beaux et meilleurs que ceux qu'il a envoyés à l'Exposition. »

Au reste, plus de la moitié des facteurs d'instruments inscrits sur le catalogue se sont *dérobés* au dernier moment; et ceux qui se sont courageusement présentés dans l'arène, — les meilleurs, probablement, — n'étaient pas faits pour donner une haute idée des absents.

Toutefois il faut rendre justice aux facteurs de pianos : C. Bechstein, de Berlin; J. Bluthner, de Leipzig; et Knake, de Munster. J'ai essayé leurs instruments avec beaucoup d'attention, et j'y ai reconnu quelques bonnes qualités. Mais il n'y a pas, dans les sons de ces pianos, qu'ils soient à cordes croisées ou à cordes parallèles, ce timbre à la fois doux et pénétrant, noble et brillant, puissant et léger, qui caractérise les pianos par excellence de nos fabriques françaises. Les pianos droits, surtout, laissent beaucoup à désirer sous ce rapport. N'est-il pas bien curieux que le pays qui a produit le plus de pianistes, et de si grands, soit constamment resté inférieur à certaines autres nations pour la fabrication des pianos ?

Il serait inutile d'entrer à cette place dans le détail des instruments à souffle, cuivre et bois, prussiens. Nous avons dit à ce sujet tout ce que nous avions à dire, en parlant du concours international des musiques militaires : nous y reportons le lecteur.

On sait aussi ce que nous pensons des magnifiques éditions musicales de MM. Breitkof et Haertel. C'est le dernier mot de la perfection. (Voir les considérations sur le commerce de musique, page 466.)

Et maintenant, passons à la liste assez longue des récompensés.

RÉCOMPENSES.

Médaille d'argent. Knake, Munster. Pianos.
Médaille d'argent. C. Bechstein, Berlin. Pianos.
Médaille d'argent. J. Bluthner, Leipzig. Pianos.
Médaille d'argent. Breitkop et Haertel, Leipzig. Éditions de musique.
Médaille de bronze. G. Schwechten, Berlin. Pianos,
Médaille de bronze. Grimm, Berlin. Instruments à archet.
Mention honorable. Westermann et Cie, Berlin. Pianos.
Mention honorable. F. Westermayer, Berlin. Pianos.
Mention honorable. Kruspe, Erfurt. Instruments à vent (bois).
Mention honorable. Mollenhauer, Fulda. Instruments à vent (bois).

PAYS-BAS.

J'ai parmi mes connaissances un brave garçon qui se croit doué du génie de l'invention. Il a fait dix appareils admirables pour divers objets, notamment un propulseur qui doit remplacer tous les propulseurs connus. Ces appareils et son propulseur n'ont qu'un défaut, celui de n'avoir jamais pu marcher. J'ai pensé à ce brave garçon en examinant un pupitre mécanique envoyé par M. Lefebvre, de la Haye. Sans doute cette mécanique est très-ingénieuse, mais elle ne marchait pas. Si elle avait marché, on n'aurait eu, d'après l'inventeur, qu'à appuyer légèrement le pied sur une pédale de ce pupitre, et les feuilles se seraient tournées d'elles-mêmes comme par enchantement devant les yeux de l'exécutant satisfait. Ce pupitre a été gracieusement offert par M. Lefebvre au Conservatoire de Paris, dont les élèves et les professeurs continueront comme par le passé à tourner les feuilles de musique avec leurs doigts mignons, s'ils veulent qu'elles soient tournées.

Les Pays-Bas, dans la personne de M. Allgaüer, d'Amsterdam, ont pensé à fabriquer un diapason chromatique. Ce sont tout simplement des vis qui, en augmentant ou en diminuant à volonté la longueur des branches du diapason, donnent à ces branches la faculté de varier l'étendue des sons à un comas près. Cela peut être utile, le diapason n'étant pas le même dans tous les pays : ce qui est très-regrettable.

MM. Ryken frères et de Lange fabriquent à Rotterdam des pianos droits dont les sons nous ont paru légèrement acidulés, mais qui, à coup sûr, tiennent bien l'accord. Dans un pays aussi humide que la Hollande, les pianos, plus délicats encore que les hommes, ont souvent à souffrir de l'humidité ; or, quand un piano souffre, il se désaccorde, comme un homme a la fièvre quand il est malade. Les pianos de Rotterdam sont donc de solides pianos, nés bien constitués pour résister au climat. C'est le principal. Avant tout, ne faut-il pas vivre ?

Je n'ai pu entendre les instruments à vent de Van Osch, en *argentan*, et en vérité, il est difficile de juger de la sonorité d'une voix quelconque autrement qu'avec les oreilles. Mais qu'est-ce que l'argentan ? Vous allez voir plus bas que c'est tout bonnement du cuivre.

J'ai regardé, à m'en donner un torticolis, les gamblans ou instruments de musique javanais, tirés de la *collection royale* de la Haye. J'aurais voulu examiner de près ces instruments dont quelques-uns avaient des allures de tigres, d'éléphants et d'autres animaux plus ou moins

connus ; mais il était défendu d'y toucher, comme si toutes ces imitations de bêtes avaient été des bêtes vivantes dans leur impénétrable ménagerie. — Prenez garde, semblait dire le gardien, n'approchez pas, ils vont vous dévorer.

RÉCOMPENSE.

Médaille de bronze. L. P. Van Osch, Maëstricht. Instruments à vent (cuivre).

GRAND-DUCHÉ DE HESSE.

Avec tout le respect que je dois au grand-duché de Hesse, il me permettra de lui dire que si j'avais un piano droit à choisir, j'aimerais mieux le prendre à Paris qu'à Friedberg, à Darmstadt ou à Mayence. Je suis ainsi fait que, sans condamner absolument les produits du facteur Gluck (un nom qui oblige), Diechl et Schaubruih, ils m'ont paru sourds et confus. Et pourquoi ce format haut et peu gracieux du piano en palissandre de M. Gluck ? C'est gênant, et voilà tout.

La Hesse s'est relevée musicalement par ses instruments à archet. Voici en effet ce qu'en dit M. Fétis : « M. Diechl, de Darmstadt, n'a exposé qu'un violon et un alto d'un travail médiocre et d'un vernis sans valeur. A l'audition, le violon a paru bon, mais l'alto était sourd. » Allons, allons, ce n'est pas dans le grand-duché de Hesse que Salomon, s'il revenait au monde, irait commander les 40,000 instruments dont parle Josèphe. Peut-être ne le savez-vous pas, ou l'avez oublié : quand ce grand roi — passez-moi l'épithète — eut reçu de Dieu la science infuse, son premier soin fut de faire construire 40,000 instruments de différentes espèces. En avant la musique !

RÉCOMPENSE.

Médaille de bronze. Diechl, Darmstadt. Instruments à archet.

GRAND-DUCHÉ DE BADE.

Le grand-duché de Bade, il faut qu'il en prenne son parti, ne brille guère que par ses *orchestrions*. Ses violons, ses violes, ses violoncelles ne s'élèvent pas au-dessus du médiocre, et ses zithers sont des zithers comme tant d'autres zithers. Parlez-moi des orchestrions de MM. Vetto et Zaehringer, le premier de Voehrenbach, le second de Furtwangen.

Cela fait un train à mettre en gaieté la population de tout un village. Les Hébreux, selon le Père Kircher, avaient trente-six espèces d'instruments ; on croit en entendre quarante craquer, mugir, se plaindre et tonner—quelquefois détonner — de cette formidable caisse d'harmonie. Et qu'importe qu'une note reste en route, qu'un trait soit précipité à tort, un autre ralenti sans plus de raison et qu'il y ait des trous dans l'harmonie soutenant une mélodie par à peu près ? Est-ce qu'on ne mange pas bien des perdrix sans orange ? Or donc, on peut, on doit même se contenter des symphonies badoises de l'orchestrion, quand on n'a pas à son service l'orchestre du Conservatoire, ce qui arrive le plus souvent.

L'orchestrion n'est qu'un orgue de barbarie perfectionné. Ce n'est point un orgue, à proprement parler, malgré les tuyaux qui ornent sa face principale. Cette machine d'harmonie met de faux tuyaux, comme les femmes trop coquettes mettent de fausses nattes. Toutefois on ne joue pas de l'orchestrion comme de l'orgue de barbarie en tournant une manivelle; le cylindre ici est mis en jeu par des contre-poids. Le nombre des registres s'élève jusqu'à six : petite flûte, hautbois, clarinette, basson, grande flûte, trombone avec timbales et triangle pour que le plaisir soit complet. Chaque orchestrion a quarante-huit morceaux dans son répertoire. C'est autant qu'il en faut et plus qu'il n'en faut pour satisfaire les plus voraces.

Ces instruments, fabriqués en grand nombre par plusieurs maisons de la Forêt-Noire, tels que Welte et fils, Zabringer et fils, Heitzmann, vont du grand-duché de Bade charmer les oreilles en Russie, aux États-Unis, en Angleterre, en Australie et au Brésil.

RÉCOMPENSES.

Médaille de bronze. HEITZMANN, Bade. Instruments de musique.
Mention honorable. PADEWET, Carlsruhe. Instruments à archet.

BAVIÈRE.

Il suffit que vous soyez Bavarois, natif de la petite ville de Mittenwald, pour que vous sachiez confectionner un violon. On naît luthier dans ce pays plus encore qu'horloger à Genève : car, sur une population de 2,000 habitants dont se compose Mittenwald, il n'y a peut-être pas 200 personnes qui fassent autre chose que des instruments à archet.

La plus ancienne et la plus importante maison de la Haute-Bavière est la maison Neuner et Hornsteiner, dont l'existence remonte à cent vingt ans.

Jusqu'en 1813 elle a été connue sous la raison sociale Neuner et Cie. Depuis cette époque M. Hornsteiner a pris sur la firme la place de la Cie. Le savant M. Fétis qui a vu tant de choses depuis soixante-quinze ans qu'il travaille sans relâche avec une vigueur et une puissance incomparables, a visité cette importante fabrique, et il nous en donne quelques détails intéressants et pittoresques. Comme toutes les maisons montées pour une grande fabrication, celle-ci possède de vastes magasins de bois qui se découpent dans une usine hydraulique où le travail se fait presque sans aucun frais. Les bois découpés, préparés par les machines, passent dans les mains des ouvriers. Ceux-ci ne travaillent pas à la journée, mais à façon, autrement dit à leurs pièces. Quand les instruments, violons, altos, violoncelles, sont fabriqués, il faut les vernir. Ce sont des femmes, dont le salaire est très-minime, qui se chargent de ce soin. Les ouvriers luthiers ne travaillent aux instruments que pendant l'hiver, dont la durée, dans ce pays, est de sept à huit mois. L'été venu, ils laissent les violons pour la charrue.

On trouve dans ce violoneux pays de la Haute-Bavière des violons depuis 3 fr. 50 jusqu'à 80 fr. A l'audition de tous ces instruments de pacotille et d'exportation, celui qui a le plus étonné le jury, c'est le violon de 1 florin 45 kreutzers. J'ai moi-même entendu un de ces violons à vil prix, et je n'ai pas été moins étonné que le jury des sons qu'i produisait. Je n'aurais jamais cru qu'on pût fournir une voix mélodieuse passable pour une semblable bagatelle. La maison Neuner et Hornsteiner et la maison Bader et Cie, toutes les deux de Mittenwald, fabriquent, outre des instruments à archet, des instruments à cordes pincées.

A côté de ces manufactures il existe en Bavière des fabriques moins importantes d'instruments analogues. M. Amberger, de Munich, confectionne particulièrement la cithare à archet en forme de cœur, jouée dans les Alpes, et des guitares à dix cordes et à deux manches. Une petite mécanique, ajoutée à la guitare classique, soulève les cordes pour les éloigner du manche.

Le goût de la lutherie est si répandu en Bavière qu'on m'a cité nombre d'amateurs qui, pour leur seul plaisir, façonnent des violons et des cithares comme d'autres en jouent. Le plus remarquable de ces amateurs

est à coup sûr, si je suis bien informé, M. Louis Kirchweger, à Frankenthal. Avocat distingué, il a quitté le bonnet et la toge pour prendre la blouse de l'ouvrier, la scie et le rabot. D'abord il perfectionna le fusil à aiguille, qui, suivant lui, laissait beaucoup à désirer. Le fait est que jusqu'à ce qu'on invente une machine qui mathématiquement, sûrement, abatte l'armée ennemie jusqu'au dernier soldat et à bon marché, les engins de guerre laisseront à désirer. Mais on y travaille, les philanthropes eux-mêmes s'en mêlent, et tout nous fait espérer que cet admirable résultat sera bientôt atteint. Revenons à notre avocat. Plein d'ardeur et fantaisiste dans ses travaux, il passe du fusil à aiguille à la viole d'amour qu'il perfectionne aussi. Puis il se met à fabriquer des violons, des altos et des violoncelles. L'idée lui vient ensuite d'ouvrir un magasin de ses produits. Le magasin existe, mais rien n'y est à vendre. C'est une sorte d'exposition permanente.

Jean Reiter, de Mittenwald, n'est ni avocat ni armurier, et c'est pour vivre prosaïquement qu'il fournit au monde musical des violons et des altos auxquels il ne manque qu'une belle qualité de son. « Reiter, dit le rapport du jury international, est évidemment doué d'une intelligence peu commune et d'une grande habileté de main : malheureusement il est privé de beaux modèles et des conseils de connaisseurs ; il travaille d'instinct, et les lois qui devraient le guider dans son travail lui sont inconnues. De là vient que la sonorité, comme les autres conditions, laisse tant à désirer. »

Avec plusieurs autres luthiers encore, Louis Kirchweger, à Frankenthal, Hastwander, Thumbart, Lechner, tous les trois de Munich, et Boehm, fabricant de flûtes, dont nous parlerons plus loin avec quelque détail, la Bavière haute et basse était représentée musicalement à l'Exposition par deux fabricants de pianos, Biber, de Munich, et Steingracher, de Bayreuth ; plus un fabricant de cordes d'acier fondu pour pianos, M. Pochlmanm, de Nuremberg.

Les pianos bavarois sont médiocres, il faut le dire franchement. En revanche les cordes de Nuremberg, sont, avec celles de Debster, de Horsfoll (Angleterre), les plus beaux et les meilleurs produits en ce genre. Les cordes métalliques dont la percussion produit le son occupent le premier rang dans les éléments constitutifs de la fabrication des pianos. L'attention du jury devait donc se porter tout particulièrement sur ce produit, et de très-curieuses expériences de résistance ont été faites pour apprécier les qualités respectives des cordes allemandes et

des cordes anglaises. Une machine à traction a soumis alternativement ces cordes jusqu'à leur rupture.

Il en est résulté la preuve que, depuis le nº 12 jusqu'au nº 18, les cordes allemandes ont une supériorité considérable sur les cordes anglaises; les proportions se rapprochent plus de l'égalité à mesure que les numéros s'élèvent.

Nous resterons un moment encore en Bavière où nous retiennent les envois du célèbre réformateur de la flûte, Théobald Boehm. Ce vénérable et très-ingénieux facteur, poussé toujours en avant par l'amour du progrès et le démon de l'invention, a construit une flûte qui descend au *sol* grave et qu'il nomme flûte-alto. Avec ce modèle de flûte, M. Boehm appelait l'attention des savants et des curieux sur un *schéma*, illustration graphique de la gamme majeure, d'après le diapason normal.

M. Boehm était simple flûtiste à la chapelle royale de Munich (je parle de longtemps, 1832), quand quelqu'un répéta devant lui le mot spirituel de Mozart qu'on a souvent attribué à Cherubini.

— Y a-t-il rien de plus faux qu'une flûte? demanda un musicien à l'auteur de *Don Giovanni*.

— Oui, répondit ce dernier, ce sont deux flûtes.

Depuis longtemps déjà le flûtiste de la chapelle royale de Munich rêvait la régénération de son instrument; il trouvait avec raison que la flûte péchait par la justesse, et il s'emportait contre ses *fourches* monstrueuses. Dans certains modes les passages les plus simples devenaient impraticables, tels que *sol* bémol, *fa* dièse, *si* majeur, *ré* bémol, etc. Plusieurs notes étaient trop hautes, d'autres trop basses. En outre le timbre de certains sons, dans le médium et dans le haut, contrastaient désagréablement avec le timbre général de l'instrument. Que d'habileté ne fallait-il pas pour corriger à moitié seulement tant de défauts essentiels! M. Boehm résolut de perfectionner son instrument en s'appuyant sur l'idée première de Gordon. — Ah! s'était-il dit, si j'avais douze doigts, ce serait bien facile : je percerais douze trous à ma flûte s'ouvrant successivement, et procédant par demi-tons, d'après le tempérament, comme on fait sur le piano ou l'orgue... Mais je n'ai pas douze doigts, je n'en ai que dix... N'importe, perçons toujours ainsi ma flûte puisqu'elle est fausse, et que la première condition d'un instrument quelconque est de donner des sons justes. C'est bien assez des exécutants maladroits pour faire de fausses notes!

Ainsi parla ce chercheur. Et la flûte fut percée rationnellement. Puis

il se mit à méditer sur le moyen de suppléer aux deux doigts qui lui manquaient afin de mettre sa perce à profit. Quand on demandait à Newton comment il avait pu arriver à la découverte de l'attraction universelle soupçonnée par Pascal, il répondait simplement : « En y pensant toujours ». M. Boehm, lui aussi, pensait toujours à l'invention d'un système qui donnât la possibilité de produire avec un doigt l'effet de deux. Et il trouva enfin les anneaux mobiles qui entourent les trous bouchés, et qui en faisant mouvoir de petites tringles agissent aisément sur des clés éloignées. Le Créateur, évidemment, n'avait pas fait l'homme pour jouer de la flûte ; ce fut M. Boehm qui, glorieusement, fit sa flûte pour être jouée par l'homme ; et le résultat se trouva être le même.

Une révolution venait de s'accomplir, et le nom de Boehm est resté et restera célèbre à tout jamais dans les annales de la facture des instruments.

Depuis qu'il a mis au jour son système, cet acousticien a tenté beaucoup de choses nouvelles ; mais le succès, qui est plus capricieux encore que les jolies femmes, n'a pas toujours répondu à ses efforts. Sa flûte-alto ne me paraît pas destinée à prendre rang dans la pratique musicale ; à l'orchestre elle serait effacée par le timbre de tous les autres instruments. Cette flûte, en effet, a le grand défaut, pour une flûte, de manquer d'éclat et de portée. En outre, nous disent ceux qui ont eu l'avantage de l'entendre et de l'étudier, elle s'éloigne, par son timbre, de la flûte soprano.

Au reste, les tentatives de M. Boehm ne pouvaient être que vaines si, comme l'assure le docteur Schafhault, professeur à l'Université de Munich, l'insufflation par un trou latéral du tube est insuffisant pour mettre en vibration toute la colonne d'air contenue dans un tube au delà de certaines dimensions. Les sons graves d'une flûte latérale seraient donc nécessairement toujours rauques et sourds.

Si nous passons de la flûte-alto au *schéma* de M. Boehm, ce que nous aurons de mieux à faire, c'est de céder la parole à M. Cavaillé-Coll. Sur la prière du jury de l'Exposition, ce savant facteur d'orgues s'est chargé de la mission difficile d'examiner le travail de M. Boehm, et c'est dans les termes suivants qu'il a fait connaître ses conclusions :

« M. Boehm ne s'explique pas sur la méthode qu'il a suivie pour établir son *schéma* ; mais, après un examen attentif, il nous a été facile de reconnaître que ce *schéma,* qui n'est autre chose que ce qu'on

nomme, en termes de facture instrumentale, un *diapason*, est établi d'une manière rationnelle suivant une loi que nous croyons avoir été le premier à mettre en lumière, *pour la détermination des dimensions exactes des tuyaux d'orgue*, et que nous avons présentée à l'Académie des sciences de Paris dans la séance du 23 janvier 1860.

« Or, cette loi se résume dans la formule ci-après pour les tuyaux cylindriques : $L = \frac{v}{n}\left(D\,\frac{5}{3}\right)$, dans laquelle L désigne la longueur de la colonne d'air du tuyau; D le diamètre intérieur dudit tuyau; V la vitesse moyenne du son à 340 mètres par seconde; N le nombre de vibrations dans le même espace de temps.

« D'après notre formule, nous avons trouvé que le *schéma* ou *diapason* de M. Boehm a pour base une ligne C, divisée en progression géométrique et indiquant les longueurs d'ondes correspondantes à l'échelle chromatique des divisions de la gamme, au tempérament égal, et suivant un diapason dont le *la* correspond à environ 856 vibrations par seconde, et donne une longueur d'onde de 0,397—2, au lieu de 0,398—38, indiqué sur le tracé de M. Boehm, ce qui diffère d'ailleurs fort peu [1].

« Sur cette base, il a établi une série de triangles ayant même sommet, pour diviser proportionnellement les échelles qu'on voudrait faire entre le premier diapason plus bas d'un demi-ton que le ton normal français, et un autre diapason plus élevé, ce qui devrait satisfaire à tous les diapasons usités en Europe.

« En vérifiant ce *schéma* d'après nos calculs, nous avons trouvé que la ligne moyenne B, sur laquelle M. Boehm indique les divisions de l'échelle chromatique, d'après le ton normal français de 870 vibrations par seconde, porte des longueurs d'ondes trop grandes, eu égard au nombre des vibrations, et qu'il faudrait prendre cette échelle deux divisions au-dessus de la ligne moyenne B indiquée par l'auteur. En effet, si l'on divise la vitesse moyenne du son, c'est-à-dire 340 mètres par seconde, par le nombre de vibrations du *la* normal, soit de 870 vibrations, on trouve une longueur d'onde sonore = 0,391 au lieu de la longueur indiquée sur le *schéma* 0,398, ce qui donne une différence en plus de 0,007.

« Au résumé, et malgré ces légères erreurs de calcul, qui peuvent d'ailleurs résulter de la différence de vitesse du son que l'auteur du

1. Cette différence entre les résultats du calcul de M. Boehm et celui de M. Cavaillé-Coll provient de ce que ce n'est pas *la* correspondant à 356 vibrations, mais *la* = 860 vibrations que M. Boehm donne au diapason au-dessous du diapason normal de 870 vibrations.

schéma aurait pris pour base, on doit reconnaître que cette échelle graphique des divisions de la gamme a été établie par l'auteur avec beaucoup de soin et d'une manière rationnelle, tandis que jusqu'alors, et de l'aveu même des meilleurs facteurs que nous avons consultés, les diapasons de leurs instruments ont toujours été faits expérimentalement et par tâtonnements. »

Il n'est pas inutile de constater, après cette conclusion, ajoute le rapporteur de la classe 10, que Sax père avait trouvé, dès 1836, une méthode géométrique pour la division de l'échelle chromatique appliquée aux tubes cylindriques. Voici ce qu'en dit le célèbre acousticien Savart, dans son rapport sur l'Exposition industrielle de Paris, en 1839: « M. Sax père nous a donné une preuve évidente et matérielle de la division des instruments à vent sur une flûte percée d'une vingtaine de grands trous, qui donnait la gamme chromatique la plus exacte et la plus pleine que nous ayons jamais entendue. Ces trous avaient été percés du premier coup sans tâtonnement et à l'aide de son compas. Il en est résulté pour nous la conviction que M. Sax père possède la loi des vibrations d'une manière infaillible. »

M. Sax père est mort aujourd'hui; mais son fils Adolphe est le digne héritier de son patrimoine intellectuel: patrimoine auquel il a ajouté toutes les richesses de son esprit essentiellement inventif.

RÉCOMPENSES.

Médaille d'argent. ALOYSE BIBER, Munich. Pianos.

Médaille d'argent. POEHLMANN, Nuremberg. Cordes de pianos d'acier fondu.

Médaille de bronze. JEAN HALSWANDER, Munich. Instruments à cordes pincées.

Médaille de bronze. AMBERGER, Munich. Instruments à cordes pincées.

Mention honorable. LOUIS KIRCHWEGER, Frakental. Instruments à archet.

Mention honorable. NEUNER ET HORNSTEINER, Mittenwald. Instrument à archet.

Mention honorable. JEAN REITER, Mittenwald. Instruments à archet.

Mention honorable. F. LECHNER. Munich. Instruments à cordes pincées.

Mention honorable. F. TUMBART, Salzbourg. Instruments à cordes pincées.

Mention honorable. E. STEINGRAEBER, Beryuth. Pianos.

AUTRICHE.

Souvent *livret* varie,
Bien fol est qui s'y fie.

A consulter le livret de l'Exposition, cinquante-cinq exposants représentaient la facture instrumentale autrichienne; en réalité je n'en ai compté que vingt-quatre. Mais c'était les meilleurs.

Les pianos autrichiens, après avoir joui d'une grande réputation, sont restés à peu près stationnaires. Or, dans les arts, qui n'avance pas recule.

Un nom domine tout dans cette branche de l'industrie artistique de l'Autriche : c'est celui de Streicher, de Vienne. Ce facteur, ayant envoyé un grand piano à queue à l'Exposition de Londres en 1852, put juger par lui-même de l'infériorité relative de son instrument sur les produits similaires français et anglais. Frappé de cette infériorité qu'il ne soupçonnait pas sans doute, il semble depuis cette époque avoir fait d'incessants efforts pour se placer au rang des premiers. Reconnaissant tous les avantages du système Steinway, de New-York, il renonce franchement et radicalement aux anciennes traditions, et adopte, avec les barrages en fer, le système du croisement des cordes. « La transformation est complète, dit M. Fétis, et les résultats sont heureux, car le grand piano de Streicher, placé à l'Exposition de 1867, est un très-bon instrument. » A la bonne heure; mais combien encore il est éloigné de son modèle, c'est-à-dire des pianos américains de MM. Steinway! Le piano de M. Streicher manquait de fond, de poitrine, si j'ose ainsi parler. Sans doute les sons en étaient soigneusement égalisés, homogènes; mais il y avait de l'empâtement, et dans les *forté* on le sentait surmené. En outre, l'enfoncement des touches nous a paru excessif. « La table est libre partout; mais le jeu du clavier laisse beaucoup à désirer. » J'ai cité l'opinion des délégués des ouvriers facteurs.

M. Louis Bosendorfer (de Vienne aussi), désespérant d'arriver à une aussi belle qualité de sons que son honorable émule M. Streicher, a voulu du moins le surpasser par l'ornementation et la richesse des caisses. J'ai vu un certain piano de 45,000 fr. (une fortune modeste) qui semblait plutôt extrait d'une mine de Californie ou d'Australie, que sorti d'un atelier, tant l'or dominait partout. Il est vrai que ce lingot harmonieux était fait, dit-on, sur commande et pour orner le salon d'un prince puissant. Comme des époux, il faut des meubles assortis. Quoiqu'un peu massif,

ce piano millionnaire faisait honneur à l'architecte Hanson, de Vienne, qui l'avait dessiné, et à M. Hollenbeuch, de Vienne aussi, qui avait exécuté ces dessins en bronze doré. Le même facteur de pianos offrait à notre admiration un autre grand piano très-riche en marqueterie sur un fond de frêne. Mais on ne retrouvait pas là ce sentiment exquis de la forme et de l'harmonie des couleurs qui reste le secret du goût français.

Rien de remarquable dans les pianos de Beregszasy, de Pesth ; de Blumel, de Vienne ; d'Ehrbar, de Promberger, et de Simon. Je regrette que M. Goldmann ait promis, sans tenir parole, de nous envoyer ses *pianos pour dames*. Que peut donc bien être un piano pour dame ? C'est peut-être un pianino plus mignon que les autres pianinos. Toujours est-il que les pianos en forme de buffet, droits ou obliques, ont en Allemagne, surtout en Autriche, moins de vogue qu'en France et en Angleterre. Sur dix-sept facteurs de pianos allemands indiqués au catalogue, nous apprend le rapport officiel, cinq seulement font des pianos droits. M. Chrbar est le meilleur facteur de ce genre d'instrument, à Vienne.

La lutherie autrichienne est médiocre. M. Lambœck a exposé trois violons, un alto et deux violoncelles, sans compter deux violoncelles de Stradivarius, dont l'un était coté 25,000 fr., l'autre 30,000. Ce dernier avait appartenu au roi de Hanovre, et c'est sans doute à cette circonstance flatteuse qu'est due son élévation de prix. J'ai aussi vu dans cette vitrine un violon Guarnerius appartenant au célèbre violoniste viennois M. Fergkletzer. C'est à imiter le patron de Joseph Guarnerius que s'est attaché M. Lambœck. Toutefois il en a augmenté les dimensions en laissant plus d'épaisseur à la table d'harmonie. Mais il est écrit que les quatre malheureuses planches et ce petit morceau de bois intérieur qui sont tout le violon feront l'éternel désespoir des imitateurs des grands maîtres de la lutherie italienne. Les violons autrichiens ont un timbre métallique qui manque de charme et se prête mal aux accents de la passion. Mêmes observations relativement aux violoncelles. Ajoutons que M. Hellmsberger, violon solo de l'empereur d'Autriche, a souvent fait entendre les instruments de M. Lambœck, avec autant de succès que de talent.

Les violons et les violoncelles de M. Bittner ne sont certainement pas meilleurs, ni plus soignés que ceux de son concurrent viennois, et leur aspect est moins plaisant peut-être. On ne saurait trop conseiller à ce

luthier de mieux poser son vernis, de manière qu'en séchant il ne produise pas ces taches d'un aspect maladif et peu engageant. Le vernis, d'ailleurs, n'est pas chose étrangère à la qualité de son des violons, tout contribuant, dans ces agents sonores remplis de mystères, à la beauté ou à l'altération de leur voix. M. Bittner fabrique aussi des cithares, l'instrument favori des dames en Autriche, et des guitares simples et doubles.

On nous a si souvent en France vanté les instruments en cuivre de provenance autrichienne, que c'est avec le plus grand intérêt que nous les avons examinés dans une large vitrine où ils brillaient comme une constellation de pavillons, de cylindres et de pistons. Malheureusement je n'ai pu que les voir. Il est vrai que j'en avais entendu de semblables par la musique autrichienne lors du grand Concours international. Quant à mon ami Lacome, ce diable à quatre qui a le triple talent de composer de la musique, de faire de la littérature et de jouer passablement de tous les instruments à vent, il n'a, lui, lâché la vitrine autrichienne qu'après en avoir minutieusement examiné le contenu et soufflé de ses propres lèvres dans toutes les embouchures autrichiennes. Or, voici son opinion sur les deux facteurs de cette partie de l'Allemagne, MM. Bohland et Bock : « Par son système M. Bohland supprime toutes les articulations au moyen desquelles la touche agit sur le cylindre ordinaire. Dans les instruments de ce facteur, la touche est parallèle au tube qui reçoit l'embouchure et la boîte du cylindre ; le ressort librement placé au-dessous lui communique le mouvement de recul répondant à la pression. En outre, cette touche est coudée, de façon à former à peu près angle droit, et la partie inférieure retombe tout près du pivot extérieur du cylindre, auquel elle est rattachée par un simple bout de ficelle, qui entoure ce pivot et revient sur elle-même, pour fixer son second bout à une bonne distance du premier. On comprend dès lors que la touche, s'abaissant sous la pression du doigt, fasse pivoter le cylindre et le ramène à sa place, en y revenant elle-même sous l'effort du boudin.

« Ce mécanisme est d'une simplicité extrême, il supprime tous les accessoires superflus et occupe très-peu de place. Mais il a besoin de perfectionnements, et la simple ficelle demande à être remplacée par un engin plus durable.

« Les instruments de M. Bock sont d'honnêtes et solides instruments. Les basses méritent d'être particulièrement remarquées. Le tonnerre

ou pavillon, au lieu de s'évaser subitement, et d'une façon considérable, comme dans nos instruments français, suit une progression uniforme, mais basée sur des dimensions autrement considérables que celles adoptées par nos luthiers français.

« Le cylindre règne absolument, et je cherche en vain un piston. En outre je remarque la généralisation presque absolue du quatrième cylindre. Ce n'est pas un mal. »

C'est là peut-être ce qu'il y avait de plus remarquable dans cette scintillante vitrine, avec, sans doute aussi, le système transpositeur de Cerveny, puisque ce système a été récompensé d'une médaille d'argent. Mais quel est ce système? Le rapport officiel aurait pu nous le faire connaître, à défaut d'un représentant de l'inventeur. Le rapport n'en dit pas un mot. Nous ferons forcément comme lui. Tout cela, il faut bien l'avouer, est léger dans la balance du progrès de la facture universelle des instruments de cuivre.

Nous verrons plus loin combien la France est, sous le rapport des instruments de cuivre, supérieure à l'Allemagne, quoi qu'on en ait dit, et quoiqu'on en dise encore.

Je voudrais faire à chacun la part qui lui revient. Mais comment parler des flûtes et des clarinettes de M. Ziégler, inviolables dans leur prison de verre? Ce que je puis dire, c'est qu'à la vue elles n'offraient absolument rien de nouveau.

Je ne parlerai de l'orgue d'église de M. Charles Hesse que pour en signaler les jeux de fond, d'une belle sonorité sans rudesse.

En ce qui concerne les publications musicales, il faut noter en Autriche une méthode de Zither exposée par M. Geiringer, des mélodies nationales des Slaves du Sud, envoyées par M. Koch, et des manuscrits offerts à la curiosité publique par M. Kletzer. Des autographes de Beethoven, m'ont surtout intéressé. Ce n'est pas sans émotion que j'ai parcouru un recueil d'esquisses du grand compositeur dans lequel j'ai reconnu, tracés d'une plume enfiévrée, quelques-uns des principaux motifs qui, plus tard développés, sont devenus des parties entières de symphonies, de sonates ou de quatuors. Plusieurs lettres du même compositeur enrichissaient cette collection. Il en est une dans laquelle Beethoven, écrivant à son éditeur, lui recommande d'imprimer sa sonate en *ut* mineur (la pathétique) sur de bon papier, et de soigner la gravure. Il lui envoie les épreuves de cette même sonate, en le priant de lui renvoyer son manuscrit, qu'il lui avait d'abord expédié par erreur, au lieu

des épreuves. On voit par là que Beethoven tenait à conserver ses manuscrits.

RÉCOMPENSES.

Médaille d'or. J.-B. Streicher et fils, Vienne. Pianos.
Médaille d'argent. F. Ehrbar, Vienne. Pianos.
Médaille d'argent. L. Bosendorfer, Vienne. Pianos.
Médaille d'argent. J.-M. Schweichofer, Vienne. Pianos.
Médaille d'argent. Gabriel Lambœck, Vienne. Instruments à archet.
Médaille d'argent. V.-F. Cerveny, Koniggratz. Instruments à vent (cuivre).
Médaille d'argent. François Bock, Vienne. Instruments à vent (cuivre).
Médaille d'argent. J. Ziégler, Vienne. Instruments à vent (bois).
Médaille de bronze. J. Fromberger fils, Vienne. Pianos.
Médaille de bronze. Louis Beregszesy, Pesth. Pianos.
Médaille de bronze. Fr. Blumel, Vienne. Pianos.
Médaille de bronze. Dav. Bittner, Vienne. Instruments à archet.
Médaille de bronze. Antoine Kiendl, Vienne. Instruments à cordes pincées.
Médaille de bronze. Mart. Tonschik, Brun. Instruments à vent (cuivre).
Médaille de bronze. G. Bohlanl, Graslitz. Instruments à vent (cuivre).
Médaille de bronze. J.-W. Laussman, Linz. Instruments à vent.
Médaille de bronze. Ch. Hesse, Vienne. Orgues d'église.
Mention honorable. Godefroi Cramer, Vienne. Pianos.
Mention honorable. Jules Simon, Vienne. Pianos.
Mention honorable. Fr. Weigel, Salzbourg. Instruments à cordes pincées.
Mention honorable. J.-F. Farsky, Fardubitz. Instruments à vent (cuivre).

WURTEMBERG.

Les pianos droits et carrés de MM. J. et P. Schiedmayer, de Stuttgart, ne sont pas des meubles élégants de forme, tant s'en faut, mais ils sont fabriqués avec soin et d'une bonne qualité de son. J'ai aussi essayé un piano carré de M. Heinrich Haegele, massif comme une pierre de taille, mais point mauvais du tout. J'aime moins les sons des pianos de M. Dœrner, de Stuttgart, et beaucoup moins encore ceux d'un autre

facteur du même pays, M. Christian Dechler. La forme de son piano carré avait moins d'analogie avec celle du masthodonte; mais quels sons vinaigrés et durs! Voulez-vous des pianos encore? Le Wurtemberg en est rempli. Frappez, et l'on vous ouvrira à la porte de MM. Carl Hardt, Pfeiffer, Haim et Gunther. Un seul facteur d'instruments à vent dans ce petit royaume, M. Missenharter jeune, dont les produits ne nous ont pas paru offrir rien de bien remarquable. Cependant plusieurs artistes qui ont eu occasion de les essayer m'ont assuré qu'ils se distinguaient de beaucoup d'autres par leur justesse relative et la bonne qualité des matières premières.

Les harmoniums de M. Schiedmayer sont de bons instruments, et je n'ai pas été moins satisfait de ceux de MM. Trayser et Cie, de Stuttgart. A leur bonne construction, à leur sonorité homogène et suffisamment puissante, ils joignent une autre qualité très-estimable et très-estimée : ils se vendent à bon marché! Aussi ces maisons, non-seulement fournissent à toute l'Allemagne, mais depuis quelques années à l'Angleterre et à différents pays d'Amérique.

RÉCOMPENSES.

Médaille d'argent. SCHIEDMAYER fils, Stuttgart. Pianos.
Médaille d'argent. TRAYSER et Cie, Stuttgart. Harmoniums.
Médaille d'argent. MISSENHARTER, Stuttgart. Instruments à vent (cuivre).
Médaille de bronze. KAIM et GUENTHER, Kircheim. Pianos.
Médaille de bronze. CARL HARDT, Stuttgart. Pianos.
Médaille de bronze. DORNER, Stuttgart. Pianos.
Mention honorable. HEINRICH HAEGELE, Aalem. Pianos.
Mention honorable. CHRISTIAN OEHLER, Stuttgart. Pianos.
Mention honorable. PFEIFFER et Cie, Stuttgart. Pianos.

COOPÉRATEURS.

Mention honorable. FRANÇOIS DESCHNER, chez M. Schiedmayer.

BELGIQUE.

La Belgique est un des pays d'Europe où la musique est le plus en faveur. C'est aussi un des plus industrieux du monde entier. On est donc assuré de voir en Belgique de beaux et de bons spécimens d'in-

struments à cordes et à vent. Les pianos y sont traités avec talent. S'ils s'éclipsent au premier rang, du moins ils brillent au second, et le niveau de la facture des pianos obliques y est très-satisfaisant. Quant aux pianos à queue, malgré quelques échantillons dus à MM. Sternberg et Vogelsangs, on sent fort bien que leur fabrication n'y est guère qu'accidentelle. J'ai examiné avec intérêt les pianos à cordes croisées de M. Gunther, de Bruxelles, d'une bonne sonorité, mais sans qualités bien saillantes. Les résultats admirables obtenus en partie par le croisement des cordes dans les pianos de MM. Steinway, de New-York, ont évidemment ému les facteurs de tous les pays dans ces derniers temps, et les imitateurs ne manquent nulle part. M. Gunther a imité, sinon copié exactement le système de construction des célèbres facteurs américains; mais l'imitation est bien loin encore de l'original.

J'ai essayé tous les pianos envoyés par la Belgique, ceux de MM. Sternberg, Vogelsangs, Berden, Dopéré, etc.

Il m'a paru que la fabrication de ces instruments chez nos voisins n'avait rien perdu, qu'elle avait gagné, au contraire, depuis le jour mémorable où, devant Léopold I[er], roi des Belges, j'eus l'honneur inattendu d'improviser sur un piano droit de Bruxelles un caprice dont la *Brabançonne* fournit le motif principal.

C'était à Londres en 1851, lors de la première Exposition universelle. Une nuit, je suis réveillé en sursaut par des coups précipités à ma porte. Je me lève en toute hâte, et le colloque suivant s'établit entre mon visiteur nocturne et moi :

— Qui est là ? demandai-je.

— Vous ne me connaissez pas ; j'ai besoin de vous parler, ouvrez.

— A cette heure de la nuit ?

— Il n'y a pas un moment à perdre. Ouvrez, ouvrez.

J'ouvris, et je vis un homme à l'air très-affairé, qui soupira d'aise en me voyant.

—Ah ! me dit-il, que je suis donc heureux de vous rencontrer chez vous !

— A cette heure avancée, vous aviez quelque raison de croire que je ne flânais pas dans Hayd-Park... De quoi s'agit-il ?

— Il s'agit, pour moi, d'une chose de la dernière importance. Sachez que demain matin, avant huit heures, le roi des Belges doit visiter à l'Exposition tous les produits de son royaume.

— Eh bien ?

— Eh bien ! j'ai été prévenu de ce projet il n'y a pas une heure, et

comme je suis exposant, fabricant de pianos à Bruxelles, il faut que le roi entende mes instruments. Comprenez-vous?

— Et c'est pour me dire cela que vous êtes venu me réveiller au milieu de la nuit ?

— Sans doute. Je sais que vous êtes compositeur de musique, que vous jouez du piano; je viens vous prier de vous tenir prêt pour demain matin à sept heures et demie, heure militaire.

— Mais, monsieur, je ne fais pas profession d'essayer les pianos, et je ne suis nullement préparé à l'honneur de me faire entendre devant Léopold Ier, monarque doublé d'un excellent musicien, comme chacun sait.

— Monsieur, si vous me refusiez, ce que je ne puis pas croire, le service que je viens solliciter de vous, je manquerais la seule occasion qui ne me sera peut-être jamais offerte de soumettre mes instruments au jugement de Sa Majesté. Je ne connais aucun pianiste à Londres, et vous comprenez qu'à l'heure qu'il est... Du reste, monsieur, je saurai mesurer ma reconnaissance au service que je réclame, croyez-le bien, croyez-le bien.

— Je ne vous demande rien, monsieur.

— Oh ! permettez, je sais ce que j'aurai à faire, et vous voudrez bien ne pas refuser à ma juste gratitude le doux plaisir de vous laisser un souvenir de cette mémorable journée... Il serait, je crois, de bon goût de jouer une fantaisie sur notre air national. Qu'en dites-vous ?

— Mais je ne me rappelle qu'imparfaitement ce chant belge.

— Le voici, monsieur. Quelques minutes suffiront certainement à finir de le graver dans votre mémoire. Le reste, je veux dire le développement, viendra quand vous serez stimulé par la présence du roi, qui est, en effet, un des meilleurs musiciens de tout son musical royaume.

— Je ne sais comment vous refuser, après vos instances; et pourtant...

— Ah ! je vous en prie, je vous en supplie, cédez à ma prière... C'est entendu, n'est-ce pas? Voici donc la *Brabançonne*, et demain matin, à sept heures et demie, heure militaire, vous me trouverez à l'Exposition.

— Vous me faites faire là, monsieur, une corvée difficile, au-dessus de mes forces, je le crains, et qui n'entre guère dans mes goûts, pas plus que dans mes habitudes.

— C'est me dire que vous acceptez. Merci, merci. Croyez bien, je vous le répète, croyez bien à ma reconnaissance... Mais ne parlons pas de cela pour le moment, et préparons-nous à la grande bataille de demain.

Mon visiteur sortit, et je jetai un coup d'œil sur la *Brabançonne*. Le lendemain matin, à sept heures, j'essayai quelques traits au piano; je fis un petit plan d'improvisation, et sûr de moi, ou à peu près, je me mis en demeure de tenir ma parole. A sept heures et demie j'étais à l'Exposition. Le facteur belge m'y attendait. Il me prit les mains avec effusion, me remercia de ma ponctualité, et nous nous rendîmes à notre poste, c'est-à-dire à son piano, dans le département belge. A huit heures précises le roi, accompagné de deux personnes, apparut au haut de l'escalier qui conduisait à ce côté de l'Exposition.

— Sa Majesté !! me dit le facteur avec une émotion indicible.

Ce malheureux fabricant était d'une pâleur de mort ; on eût dit que son existence même dépendait du succès de cette journée, et qu'il allait se pendre sur place, si Léopold Ier n'approuvait pas ses pianos.

J'attaquai assez hardiment un prélude qui me conduisit au thème national, que je traitai de mon mieux durant trois minutes environ. Léopold Ier s'approcha de moi, m'écouta avec bienveillance et me fit un gracieux compliment. Puis il adressa quelques questions au facteur, qui tremblait littéralement. Celui-ci balbutia je ne sais quoi et passa du jaune au coquelicot.

— Victoire ! me dit-il, quand le roi eut disparu. Vous avez parfaitement mis en relief les qualités de mon piano, et Sa Majesté m'en a fait les plus grands éloges ! Quel honneur ! quel bonheur ! C'est à vous que je dois ce succès si précieux ; car, sans vous, je laissais passer cette occasion unique. Aussi ma reconnaissance... je ne vous dis que ça.

En effet, il ne me dit que ça. Depuis je n'en ai jamais entendu parler, et j'aime à penser que mon souvenir n'apporte aucun mélange amer aux douceurs de ses succès.

Les journaux anglais, qui savent tout, ayant raconté cette petite aventure musicale, — comment en furent-ils informés ? je n'en ai jamais rien su, — un éditeur de musique, Robert Coks, m'offrit de publier mon improvisation. Je l'avais assez dans l'esprit pour l'écrire, à peu près telle que je l'avais jouée. Elle parut trente-six heures après avec quelques lignes d'explication, et je reçus cinq guinées pour mes droits d'auteur. Reconnaissance du facteur belge à part, il se trouva donc que je n'avais pas tout à fait perdu ma nuit.

Mais pourquoi vous ai-je raconté ce fait de si peu d'importance, quand il me reste encore à vous parler des orgues belges, de la lutherie de ce pays, de ces fabriques d'instruments à vent?

Place au plus ancien comme au plus puissant et au plus considérable des engins harmonieux, à l'orgue d'église !

Le mot *orgue* a subi dans son sens plusieurs modifications. Dans l'antiquité, chez les Grecs, il signifiait un instrument de musique quelconque. Plus tard il servit à désigner spécialement les instruments à vent. L'instrument appelé orgue aujourd'hui n'est plus que cet immense appareil, assemblage de tuyaux que le vent met en vibration, et dont on modifie la puissance et la nature du son par le moyen des jeux. En Grèce, autrefois, c'est d'un lac d'Orchomène, une des villes les plus riches de la Béotie (aujourd'hui Scripou), qu'on tirait les roseaux pour la construction des orgues. Plus tard ils furent remplacés avec beaucoup d'avantages par le métal.

On a beaucoup parlé des orgues hydrauliques anciennes, et souvent on s'est trompé sur le sens de ce mot. Dans ces espèces d'orgues, l'eau n'a jamais remplacé le vent dans les tuyaux; elle ne servait qu'à le refouler. Il existe à Rome, dans la villa Aldobrandini, un spécimen d'orgue hydraulique. Les artistes qui ont eu l'occasion rare de le jouer assurent que ses sons n'ont rien que de désagréable et d'aigu.

Je ne sais s'il est vrai que Ctésibius, célèbre mathématicien d'Alexandrie, soit l'inventeur de cette espèce d'orgue sous le règne de Ptolémée Thysicon, cent vingt ans avant Jésus-Christ ; ce qu'on peut dire avec l'histoire nationale de France de M. Amédée Gouet,—un des plus beaux livres que je connaisse,—c'est que le grand clerc Gerbert, le plus illustre, le plus vaste et le plus brillant esprit de la fin du dixième siècle, construisit de ses propres mains, étant devenu pape sous le nom de Sylvestre II, un orgue dont la vapeur faisait mouvoir les touches. Avant la construction de cet orgue à vapeur, ce même savant avait construit une horloge à balancier dont il régla la position sur l'étoile polaire, et vulgarisé le système de numération attribué par erreur aux Arabes, et qui, paraît-il, vient de Pythagore. Ce grand Gerbert, qui de gardeur de bestiaux passa moine, n'avait dans l'esprit rien de la superstition ni de l'indolence cénobitique. Entraîné par la noble passion de connaître et de savoir, il alla pour s'instruire en Espagne, où les Arabes enseignaient ce que les hommes alors savaient de plus avancé en sciences naturelles. Il revint d'Espagne relativement très-instruit, et on le crut sorcier. Le bruit

courut et prit une solide consistance, que le diable était allé réclamer son âme pendant qu'il officiait sous la tiare dans l'église de Sainte-Croix-de-Jérusalem, à Rome, le 11 mai 1003. C'était grave, comme on voit. Mais revenons à l'orgue.

Malgré les inconvénients que présentaient les orgues hydrauliques, ils furent longtemps très-répandus dans l'empire romain. Sous le règne de Néron, il apparut dans Rome un orgue hydraulique, mais d'une construction nouvelle, qui fut de la part de ce prince, aussi féroce que dilettante, l'objet d'une longue et minutieuse attention. Ce fait est rapporté par Suétone. L'orgue devint d'un usage général. On s'en servait dans les théâtres pour régler les mouvements des acteurs dans la pantomime, dans les cirques, dans les temples, et on en ornait des palais.

Les premiers chrétiens, quand ils furent en possession de la croyance publique, ne manquèrent pas d'adopter l'orgue hydraulique au culte de la foi. « Considérez, dit Tertullien, cette machine étonnante et admirable, cet orgue hydraulique composé de tant de pièces, de parties différentes, formant un assemblage varié de sons, un si grand nombre de tuyaux! » Claudion, deux siècles plus tard, n'est pas moins émerveillé de l'orgue hydraulique, et il s'exprime en poëte : « Sous l'impulsion légère de doigts errants, on fera résonner les sons innombrables d'une maison d'airain, et l'onde, agitée par un levier pesant, enfantera d'harmonieux concerts. » C'est peut-être sur un petit orgue du même genre que le bon roi Robert, dont l'extrême douceur contrastait si heureusement avec l'extrême barbarie et l'extrême égoïsme de la reine Constance, composa la prose du Saint-Esprit commençant par ces mots : *Adsit nobis gratia !* Cette prose avec différentes poésies latines mises en musique par ce doux et humble monarque furent déposées par lui sur l'autel de Saint-Pierre, dans un pèlerinage qu'il fit à Rome. Je ne sais si l'on doit attribuer à la musique la tendresse de cœur de ce modèle des rois, dont la conduite protestait contre celle de tout son entourage ; mais voyez la différence entre sa nature bienveillante jusqu'à l'excès et celle de la reine! Un jour qu'il était en prières, raconte le moine Helgand, un clerc lorrain nommé Oger, qu'il avait fait entrer dans sa chapelle, eut l'audace de dérober un candélabre d'argent. La reine, informée du larcin et fort irritée, jura de faire arracher les yeux aux gardiens du sanctuaire, si l'on ne découvrait le voleur et le candélabre volé. Et elle eût exécuté sa menace, cette belle

dame, pour qui quelques yeux arrachés de plus ou de moins étaient bagatelle, du moment où elle conservait les siens teints de l'azur du ciel! Robert alors envoya chercher Oger en toute hâte et lui dit : « Ami Oger, pars à l'instant même, de peur que mon inconstante Constance (elle était complète, cette reine) ne te mange. Ce que tu as te suffit pour regagner ton pays. Puisse le Seigneur être avec toi ! »

Malgré la longue vogue des orgues hydrauliques, ces instruments firent place aux orgues pneumatiques. Saint Augustin, qui pourtant vivait au IVe siècle, ne parle que d'orgues pneumatiques. Puis de longues périodes de barbarie enveloppent notre histoire. S'il faut en croire les chroniqueurs, le premier orgue qu'on entendit en France fut envoyé par l'empereur Constantin Copronyme au roi Pépin, et placé dans l'église Saint-Corneille, à Compiègne, vers l'an 757. Cet orgue et un autre instrument du même genre envoyé de Constantinople à Charlemagne vers l'an 812, par l'empereur Constantin Curapola, servirent de modèle à un mécanicien nommé George. Cet habile ouvrier construisit pour Louis le Débonnaire (un débonnaire enragé à ses heures, qui fit arracher les yeux d'un sieur Tullius, coupable d'avoir été l'amant d'une des sept filles des quatre concubines de Charlemagne, qui toutes du reste eurent des amants), un orgue, dis-je, de grande dimension, plus complet que les orgues d'Orient, et qui à son tour servit de modèle à la construction de beaucoup d'autres instruments à tuyaux. A son tour l'Allemagne eut des facteurs d'orgues, et nous voyons par la lettre suivante du pape Jean VIII à Annon, évêque de Frinsingue, dans la Haute-Boura, que jusqu'alors (fin du IXe siècle) Rome n'avait probablement pas encore possédé d'orgue : « Nous vous prions de nous envoyer le meilleur orgue, avec un artiste capable de le bien gouverner, et de le mettre sur tous les tons nécessaires pour la perfection de notre musique. » Vers le milieu du Xe siècle, Westminster, à Londres, fut doté d'un orgue considérable, mais dont la construction, hélas! était bien imparfaite. Qu'on en juge : vingt-six soufflets alimentant quatre cents tuyaux dont cet instrument se composait, et soixante-dix hommes vigoureux pour alimenter ces soufflets! Aujourd'hui deux ou trois soufflets à réservoirs, mis en mouvement par deux ou trois hommes, suffisent pour alimenter quatre mille tuyaux et plus.

Les matières qu'on emploie de nos jours à la construction des grandes orgues sont presque exclusivement le bois, le plomb et l'étain. Avant d'en arriver là, des facteurs s'étaient servi de verre, d'albâtre, d'or,

d'argent, de cuivre et de carton. Que d'essais avant d'enrichir les orgues de tous les jeux qui en font, à cette heure, le plus varié des orchestres! S'il faut en croire M. Charles Simon, l'habile organiste de Saint-Denis, mort depuis plusieurs années déjà, on ignore absolument le nombre et la qualité des jeux dont se composaient les anciennes orgues. Tout ce qui est parvenu jusqu'à nous avec certitude, c'est que, sous le règne de Charlemagne, l'orgue imitait le bruit du tonnerre, l'harmonie de la lyre, — ce qui était bien différent, — et le son strident de la cymbale.

Jusqu'en l'an 1200 les orgues étaient diatoniques. A ce moment seulement apparaissent les premiers claviers chromatiques. C'est à Venise que se fit cette importante amélioration, ou plutôt cette révolution.

Des siècles de tâtonnements s'écoulent encore, tant le progrès est lent, et ce n'est guère que vers le milieu du xve siècle que l'orgue est muni de tuyaux de 32 pieds, de 16 pieds, de 8 pieds et de 4 pieds, ainsi que du nazard, de la fourniture, de la tierce, de la trompette et de la voix humaine. Le *tremblant*, qui émotionnait si grandement les vieilles dévotes de ce même siècle, vint ajouter aux ressources de l'instrument, acquis définitivement à l'Église.

Une fois l'impulsion donnée, les inventeurs ne s'arrêtent pas. Le premier jeu d'anche découvert est la régale. Naturellement on songea à perfectionner la soufflerie, qui était si détestable. Ce fut un progrès sensible sur l'ancien système que ces soufflets suspendus à une perche horizontale et munis d'un sabot attaché sur leur table supérieure. Le souffleur mettait un pied dans un de ces sabots, l'autre pied dans le sabot du soufflet voisin, laissant ainsi relever l'un pendant qu'il abaissait l'autre, au moyen du poids de son corps, comme on sonne les grosses cloches en les foulant. M. A. Cavaillé s'est servi de ce système légèrement modifié, en remplaçant les sabots par deux bascules. Le souffleur se tient à deux perches perpendiculaires, et dans cette position il met en mouvement les deux soufflets avec les deux pieds alternativement et sans la moindre fatigue.

L'invention des sommiers vint plus tard, c'est-à-dire vers la fin du xvie siècle. Si l'on veut savoir ce qu'était l'orgue de Notre-Dame de Paris et de Reims, vers 1684, il faut lire Pérault, dans sa traduction de Vitruve. Il y est dit que ces orgues ne possédaient chacun qu'un seul jeu de vingt tuyaux sur chaque marche, et sans aucun registre. Quant aux claviers, on les toucha de la main droite tant qu'ils n'eurent qu'une octave d'étendue. Plus tard, quand ils gagnèrent des notes dans la basse, ils devinrent

si durs, qu'il fallait les frapper à coups de poing pour faire baisser les touches, comme on carillonne.

Je n'ai certes pas la prétention de faire ici l'histoire de l'orgue; je n'ai voulu, par cette notice, que mettre le lecteur à même de mieux apprécier à quel degré de perfectionnement cet art si compliqué, si difficile du facteur de grandes orgues, est parvenu de nos jours. Peut-être même est-on allé trop loin dans le nombre des jeux mis à la disposition des organistes. Il est devenu si facile par le seul mélange des jeux, le changement des timbres, de tenir l'oreille éveillée et de satisfaire le commun des auditeurs, que les organistes, ayant moins d'efforts à faire pour intéresser par les ressources de leur imagination et leur science harmonique, ont peu à peu négligé de suivre la tradition des maîtres, et se sont amoindris de toute la distance qui sépare le style classique, noble, mesuré, fourni d'harmonies correctes, de dessins intéressants, de sages développements, varié dans sa puissante unité, de ce style prétendu fantaisiste qui ne brille que d'un faux éclat et dont la forme est aussi bâtarde que le fond est incertain. J'ai la conviction qu'il faut attribuer en grande partie au nombre considérable de jeux dont les orgues modernes sont munies, l'absence de génie et même de science, trop remarquée chez nos organistes. Peut-être aussi sont-ils médiocrement encouragés par les églises qui cherchent des talents au rabais. Quoi qu'il en soit, si la facture des grandes orgues est en progrès, l'art de jouer de cet instrument a singulièrement perdu, sauf quelques honorables exceptions, depuis la grande époque de Sébastien Bach, ce roi du roi des instruments.

Les rares connaisseurs en orgues d'église ont admiré à l'Exposition les orgues exposées par l'établissement franco-belge Merklin-Schutze et Cie, notamment l'orgue destiné à Saint-Epvre, de Nancy. C'est un très-bel instrument, autant par la belle qualité des jeux de fond, — la plus importante et la plus difficile aussi de la facture, — que par les jeux d'anche et l'application de tous les perfectionnements modernes de cette partie de l'industrie musicale. Rien n'y manque : soufflerie à différentes pressions avec réservoirs et régulateurs indépendants; application du système de doubles layes aux sommiers; application du levier pneumatique complet au grand orgue, et spécial à chaque clavier; perfectionnement général du mécanisme; disposition par groupes et par séries des pédales d'accouplements et de combinaisons; réunion des jeux des différents systèmes de facture; harmonie.

Les jeux se divisent en plusieurs familles bien distinctes, savoir : celle des jeux à bouche, ou jeu de fond ; celle des jeux de mutation et celle des jeux d'anches.

Ces diverses familles de jeux ont besoin pour bien résonner non-seulement d'alimentation d'air suffisante, mais d'alimentations indépendantes les unes des autres et à différentes pressions. Pour les jeux de fond la pression est de dix centimètres ; pour les jeux d'anches et de mutation, elle est de douze centimètres ; pour le fonctionnement des appareils pneumatiques, cette admirable invention de Barker, — la pression est de quatorze centimètres.

Ces différentes pressions sont obtenues par un double système de pompes d'alimentation, par des réservoirs indépendants et par des soufflets régulateurs qui sont en relation avec les soufflets-réservoirs au moyen de soupapes régulatrices ; ce sont ces soufflets-réservoirs et régulateurs qui distribuent le vent entre les divers sommiers et leurs jeux respectifs. On peut considérer le système de soufflerie qui permet aux différentes familles de jeux de résonner dans toute leur puissance en conservant leur véritable caractère, comme un des plus ingénieux perfectionnements apportés à l'orgue moderne. Des boîtes d'introduction munies de soupapes d'alimentations et de décharge permettent à l'organiste, à l'aide des pédales de combinaisons, d'amener le vent à l'intérieur des layes ou de le supprimer. Il est ainsi maître absolu des jeux et des portions de jeux qu'il fait à son gré parler ou se taire. Quel roi absolu est mieux obéi par ses fidèles sujets que l'organiste assis dans son orgue par les voix de ce monde d'harmonie ? Quand l'organiste est fatigué d'avoir donné carrière à son imagination par une succession de tableaux sonores où l'oreille distingue les rayons et les ombres de la plus colorée des palettes musicales, et qu'il veut faire appel à toutes les voix de son empire, il réunit alors les divers claviers sur un seul, au moyen de ce qu'on appelle les accouplements. Dans ce cas chaque touche, parlant pour plusieurs, résiste nécessairement d'autant plus sous les doigts de l'exécutant. C'est pour obvier à cet inconvénient, si grave jadis, que Barker imagina son levier pneumatique, correspondant au clavier du grand orgue, et servant à faire fonctionner tous les accouplements. Mais ce levier même ne suffisant pas toujours pour permettre une exécution rapide, M. Merklin eut la bonne idée d'appliquer à chaque sommier à double laye des soufflets pneumatiques. Ainsi soulagée, la machine pneumatique mère fait mouvoir avec une régularité parfaite et

très-rapidement les accouplements et l'ensemble du mécanisme, tandis que les doigts de l'organiste n'ont besoin d'aucun surcroît d'effort pour mettre en résonnance toute la puissance du Goliath de l'harmonie.

Les pédales d'accouplements et de combinaison au moyen desquelles l'organiste peut à sa volonté disposer, sans peine et sans ôter les mains du clavier, de toutes les ressources d'expression et de puissance que lui offre l'instrument, ont été régularisées par les habiles facteurs belges et classées par groupes de manière à présenter à l'exécutant toutes les facilités désirables pour leur emploi. Le premier groupe appelle chacun des claviers à main sur le pédalier. Le deuxième opère les accouplements des claviers entre eux. Le troisième sert à l'appel des jeux de combinaisons sur chacun des claviers. Enfin le quatrième comprend les pédales accessoires de trémolo et d'expression du troisième clavier. N'oublions pas dans le troisième groupe une pédale de *forte* général qui a pour effet d'ouvrir ou de fermer instantanément tous les jeux de combinaisons de tous les claviers, ce qui est d'un usage simple et produit des effets grandioses, quand il est employé par un organiste tel que M. Batiste, par exemple, qui a bien voulu nous faire entendre ce bel instrument.

En écoutant un autre très-habile artiste, M. Renaud de Vilbac, le jury, nous apprend M. Fétis, a reconnu que les facteurs de ce grand instrument lui ont conservé le caractère de l'orgue d'église, conformément à sa destination, au lieu de le surcharger d'effets de fantaisie, dans lesquels le génie du mécanicien peut se faire admirer, mais qui n'entreront jamais dans l'art sérieux. En somme, l'examen auquel il a été soumis dans ses détails ont fourni la preuve de l'excellence de cet orgue sous tous les rapports.

La maison Merklin-Schutz et Cie a aussi envoyé un grand orgue construit pour l'église de Bergerac, et se composant : d'un clavier grand orgue, 56 notes, 12 jeux; d'un clavier récit expressif, 56 notes, 9 jeux; d'un clavier pédalier, 27 notes, 4 jeux; d'une série de 9 pédales d'accouplements et de combinaison, en tout 25 jeux.

Plus un orgue d'accompagnement ou de chapelle, offrant un clavier à main de 56 notes, 6 jeux, 8 registres, et un clavier pédalier de 27 notes.

Enfin un harmonium de salon de 5 jeux, avec 19 registres, mécanisme de percussion, clavier transpositeur et buffet en palissandre.

Ce sont là à coup sûr de bons et solides travaux qui ont grandement

justifié le prix de concours, la médaille d'or, délivrée par le jury à ces facteurs classés désormais en première ligne.

Des orgues aux intruments à vent et à embouchure, la transition est toute naturelle. Parlons donc des instruments à vent de la Belgique.

Est-il bien vrai que M. Albert, de Bruxelles, produise les meilleures flûtes du monde? M. Fétis l'assure dans son rapport, tout en reconnaissant, avec le jury, que le son de ces flûtes est moins puissant que le son des flûtes de M. Lot, de Paris. Mais il a du charme, de l'égalité dans toute l'étendue de l'échelle, de la rondeur dans les basses, de l'éclat dans les dessus. Ajoutons que M. Albert a fait alliance des deux systèmes de perce-cylindrique pour les sons graves-coniques et pour les notes élevées. Ce même facteur a exposé un hautbois qui, j'ose l'affirmer, reste au-dessous de nos bons hautbois français. Puis une clarinette perfectionnée ayant surtout pour but de remédier à la justesse et au timbre du défectueux *si* bémol, par le moyen d'un trou spécial. M. Romero y Andia a de son côté, on ne l'a pas oublié, poursuivi le même résultat, mais par des moyens différents.

On ne saurait trop encourager les artistes et les facteurs à corriger les défauts essentiels de la clarinette si noble, si fière, si sympathique, si tendrement passionnée dans les notes du médium (voir les compositions de Weber), si déchirant dans les sons élevés, si dramatique, si étrangement lugubre même dans les notes basses quand elles s'associent à une harmonie caractéristique et inspirée.

J'avoue n'avoir entendu aucun des produits de M. Mahillon qui fabrique, à Molembeck-Saint-Jean-les-Bruxelles, des instruments à vent en cuivre et en bois dont quelques artistes ont fait l'éloge. Je n'en parlerai donc pas.

Il y a les deux Vuillaume comme il y a les deux Corneille. Le Pierre Corneille de la lutherie, c'est Jean-Baptiste Vuillaume, de Paris; le Thomas Corneille est M. N.-F. Vuillaume de Bruxelles. N'est pas Thomas Corneille qui veut, pas plus en littérature qu'en lutherie. Le Vuillaume belge est donc un luthier des plus recommandables qui depuis quarante ans fournit au monde musical des violons, des altos et des basses, aussi jolis à voir qu'à entendre.

A côté de cet habile fabricant, se place, à Bruxelles aussi, M. Darche qui offrait à l'appréciation du jury trois violons, un alto et un violoncelle. « Le travail de ces instruments, dit le rapporteur, est assez satisfaisant; mais le son et la pâte du vernis laissent à désirer, particulièrement dans

l'imitation des maîtres anciens. La sonorité des violons a paru bonne au jury; l'alto est un peu sourd, ainsi que la basse. » Ce luthier est peut-être plus habile à réparer les instruments qu'à les fabriquer. En effet, il offrait aux curieux, en même temps que ses propres instruments, une basse attribuée à André Amati, et qu'on croit avoir appartenu au roi Charles IX, l'aimable monarque à qui l'on doit quelques compositions musicales et la Saint-Barthélemy. Cette basse trouvée dans le plus piteux état, massacrée elle aussi, comme les protestants, a été reconstituée avec une très-grande habileté de main, par M. Darche.

RÉCOMPENSES.

Médaille d'or. Société anonyme pour la fabrication des grandes orgues. Établissement MERKLIN-SCHUTZE, Paris et Ixelles-les-Bruxelles. Orgues.

Médaille d'argent. J. GUNTHER, Bruxelles. Pianos.

Médaille d'argent. L. STERNBERG, Bruxelles. Pianos.

Médaille d'argent. H. VOGELSANGS, Bruxelles. Pianos.

Médaille d'argent. BERDEN et Cie, Bruxelles. Pianos.

Médaille d'argent. N.-F. VUILLAUME, Bruxelles. Instruments à archet.

Médaille d'argent. MAHILLON père et fils, Bruxelles. Instruments à vent (cuivre).

Médaille d'argent. C. ALBERT, Bruxelles. Instruments à vent (bois).

Médaille de bronze. C.-F. Darche aîné, Bruxelles. Instruments à archet.

Mention honorable. HOEBERECHTS et fils, Liége. Pianos.

COOPÉRATEURS.

Médaille de bronze. P. SCHYVEN, chef d'atelier de la Société anonyme pour la fabrication des grandes orgues, Bruxelles.

Médaille de bronze. G. DOLS, chez M. Sternberg.

Mention honorable. Fr. CRYTSAGER, chez M. Eug. Albert.

Mention honorable. Éd. PÉREY, chez M. Mahillon.

Mention honorable. BLANCHARD, chez M. Berden.

ROYAUME-UNI DE GRANDE-BRETAGNE ET D'IRLANDE.

Pendant la première Exposition universelle à Londres, j'ai eu l'occasion de visiter les ateliers de MM. John Broadwood et fils, et je les ai trouvés aussi vastes que bien ordonnés. Sous la conduite du chef de cette importante maison qui fait tant d'honneur à l'Angleterre industrielle et artistique, je me suis donné le plaisir de suivre en quelques moments toutes les phases de la fabrication d'un piano. Le tableau s'est déroulé à mes yeux comme une lanterne magique, en commençant par les ateliers où se confectionnent les caisses pour passer dans ceux des *tableurs* et finir à ceux où travaillaient les monteurs de cordes, les finisseurs, les égaliseurs et les accordeurs. Quelle activité et quel outillage! Et pourtant on m'assure, — et je le crois, après avoir décrit les ateliers de MM. Steinway, de New-York, et visité la fabrique à Saint-Denis de la maison Pleyel, Wolff et Cie, — que de très-grandes améliorations ont été introduites depuis cette époque récente dans l'art de l'invention et de l'appropriation des outils. Mais en vérité, telle que je l'ai vue, c'était une bien belle organisation du travail que la fabrique de M. Broadwood.

Le nom de Broadwood est inséparable de l'histoire du piano, et nous le voyons apparaître sans cesse parmi les habiles chercheurs qui ont fait la fortune de cet instrument en le perfectionnant. Cette maison, éminemment honorable, est dirigée aujourd'hui par la troisième génération des Broadwood, originaires d'Écosse. Depuis plus de quatre-vingts ans elle jouit d'une réputation universelle. Il n'est pas, j'en ferais le pari, un seul petit point du globe quelque peu civilisé, où ces facteurs n'aient expédié de leurs instruments.

J'ai sous les yeux un document curieux et inédit : c'est le chiffre des ventes de MM. Broadwood, depuis l'année 1780 jusqu'au 30 septembre 1867 inclusivement. Ce chiffre est assez rond : 135,344 pianos dont 30,481 à queue. Qu'en dites-vous? Ce total prodigieux, et dont nous garantissons la parfaite exactitude, se décompose de la manière suivante :

De 1780 à 1825.	48,378	pianos.
De 1826 à 1867.	86,966	
	135,344	instruments.

Les ventes depuis le 1er octobre 1867 (commencement de l'année

commerciale de cette maison), jusqu'au 11 juillet 1868, se montent à 1,570 pianos, dont 471 à queue.

Voilà un résultat qui prouve au moins trois choses : que les pianos des facteurs anglais sont bons, qu'ils sont solides, et que ceux qui les vendent sont d'habiles commerçants. Ils sont en effet excellents, les pianos de M. Broadwood, — ses pianos à queue, surtout, — d'une sonorité égale, distinguée, pleine et suffisamment puissante, et faciles à jouer. Quant à leur solidité, l'épreuve est faite depuis longtemps. Ces habiles facteurs ont compris tout ce qu'on pouvait attendre de favorable du cadre en fer pour les pianos à queue, et leurs premiers pianos fabriqués d'après ce système, date de 1847. Ce cadre subit quelques modifications en 1861 et fut complété par l'application des chevilles à pas de vis, vissées dans le fer et dans le bois. Aujourd'hui ce cadre en fer est la base de la construction des pianos Broadwood.

Après cette grande maison, la fabrique de pianos la plus ancienne et aussi celle qui fait le plus d'affaires, est, je crois, la fabrique de MM. Kirkmann et fils. J'ai essayé à l'Exposition un piano à queue de ces facteurs qui m'a paru parfait. Sans atteindre à une très-grande puissance de son, il en avait pourtant, et beaucoup, et bien réglé, d'excellente nature, brillant dans le haut, chantant dans le médium, plein dans les basses. Sans compter un clavier léger, facile, appétissant aux doigts.

Le piano à queue, petit format, de M. Brinsmead (sillet en bronze dans les basses, agrafes en cuivre dans les dessus, cordes à cheval sur la pointe d'accroche, pour parler la langue du métier), ce piano mérite les mêmes éloges.

Si je ne me trompe, c'est en Angleterre que fut construit le premier piano à cordes obliques, dans la forme des pianinos. Il est dû à Wilkinson et porte la date de 1809. Un autre Anglais, Wornum, a fabriqué des instruments analogues un peu plus tard. D'où vient donc que les pianos droits anglais soient restés, relativement à ceux de la France, si inférieurs ?

Tous ceux que j'ai vus et essayés à l'Exposition ne sortaient pas de la médiocrité, et quelques-uns même étaient franchement détestables.

Passons sur les pianos de MM. Allison et fils, sur ceux de M. Warnum, sur le piano à cordes verticales de M. Lukin (système médiocrement satisfaisant de vis en fer pour accorder), et arrivons aux harmoniums de cette nation.

Nous n'étonnerons personne en disant que les meilleurs harmoniums, en Angleterre, sont les harmoniums que la maison française Alexandre, père et fils, y importe depuis nombre d'années déjà, et en quantité considérable. Toutefois quelques fabricants d'harmoniums anglais se sont distingués à l'Exposition par des instruments bien faits, d'une sonorité agréable variée : nous avons nommé MM. Dawes, Ramsden et Kelli, de Londres.

Je ne signalerai que comme une idée plus bizarre qu'utile l'harmonium à progression chromatique de Mme Read. Il se compose de quatre claviers en vue de la transposition.

Arrêtons-nous un instant devant les concertinas de M. Lachenal, le seul fabricant anglais qui nous ait envoyé des échantillons de ce dérivé de l'accordéon si aimé des Anglais. Le concertina est un instrument de forme octogone et à soufflets, qui se joue avec les deux mains, comme l'accordéon. Les deux extrémités sont garnies de pistons, ou plutôt de boutons qui ont pour effet de faire basculer les soupapes à l'intérieur pour le débouché des jeux. L'exécutant appuie ses doigts sur les boutons, suivant qu'il désire varier ses effets. Quant aux jeux, ils sont disposés en forme d'éventail dans de petites cases sonores, et la soufflerie est placée dans le milieu des planchettes. J'ai eu quelquefois l'occasion d'entendre jouer du concertina à Londres, et j'avoue que de tous les petits instruments de ce genre, c'est celui qui m'a fait le plus de plaisir. On a essayé de naturaliser le concertina en France, mais on n'y a pas réussi. Cet instrument, né anglais, pour des oreilles anglaises, est resté anglais. Ajoutons qu'il n'est point aisé du tout d'en bien jouer.

Les grandes orgues anglaises, aussi bien que les grandes orgues allemandes, n'étant guère destinées qu'à l'accompagnement des voix, sont beaucoup moins riches que les nôtres en effets variés. Les jeux d'anches ne s'y trouvent qu'en petit nombre, et généralement n'offrent rien de remarquable. En revanche, les fonds sont très-soignés et généralement fort beaux. Rien de plus majestueux, de plus imposant que les chorals nombreux chantés en Angleterre avec accompagnement d'orgue.

Cette nation n'a envoyé à l'Exposition de 1867 que deux orgues de chapelle. L'un de ces instruments, sorti des ateliers de MM. Bevington et fils, de Londres, n'avait que six jeux. L'autre, quoique plus grand, de MM. Bryceson et fils (de Londres aussi), n'a pas paru au jury aussi bon que celui de MM. Bevington.

Deux vitrines amplement fournies d'instruments à vent et à embouchures nous ont fait connaître les progrès accomplis par ce pays dans cette partie de l'industrie musicale.

Deux noms sont en présence, deux vaillants concurrents, deux têtes qui ne sauraient se regarder l'un l'autre sans loucher, quelque chose comme le César et le Pompée de la facture du cuivre. Mais ces deux grands capitaines du piston et de la coulisse britanniques ne se sont pas encore rencontrés sur les plaines de Pharsale, et leur gloire continue d'être partagée. Ce sont MM. Besson — César, et Distin—Pompée.

Pour bien comprendre les instruments de cuivre, tels qu'ils sont aujourd'hui, il faut un peu savoir ce qu'ils étaient autrefois. Primitivement, ils étaient tous formés d'un tube cylindrique ou conique, terminés par un pavillon et munis à leur partie antérieure d'une embouchure. Cela donnait un résultat aussi simple que peu varié. Pour remplir les vides que laissaient ces instruments dans une étendue d'un peu plus de trois octaves, on perça des trous dans les parois du tube; de cette perce calculée pour la commodité des doigts de la main et nullement d'après les lois de l'acoustique, naquit le serpent, monstre odieux qui d'abord, je ne sais sous quelle forme, tenta notre première mère et qui, devenu instrument de musique, écorcha si souvent nos oreilles dans le lutrin à l'heure des vêpres quand nous étions au collége et qu'on ne nous consultait pas sur l'emploi de nos après-midi, le dimanche. Le serpent de cathédrale laissant beaucoup à désirer, on inventa les corps de rechange dont l'effet fut de raccourcir ou d'allonger l'instrument de manière à fournir de nouvelles fondamentales, par conséquent de nouvelles séries d'harmoniques. Puis on enfonça le poing dans le pavillon du cor et on en obtint quelques notes de plus, mais *bouchées*, c'est-à-dire hétérogènes. Les instruments à tubes cylindriques furent bientôt munis des coulisses mobiles, et on eut le trombone et la trompette à pistons. Je ne sais qui plus tard eut l'ingénieuse à la fois et funeste idée des clefs; ce que je puis dire, c'est que devant un concert de bugles à clefs, d'ophicléïdes et de trompettes à clefs, un dilettanti eût demandé dix ans de réclusion comme commutation de peine. J'ai pourtant connu un amateur qui, jouissant d'une fortune indépendante, employait ses loisirs à jouer de la trompette à clefs. On a donc pu jouer de cet instrument horriblement faux sans y être contraint par la nécessité.

C'est, paraît-il, un corniste de Breslau, nommé Stoelzel, qui le pre-

mier, en 1814, eut l'idée d'appliquer au cor le mécanisme qui, d'abord appelé ventille, prit ensuite le nom de piston et de cylindre. C'était une belle conquête, mais plutôt alors théorique que réellement pratique. Dans la pratique, en effet, les pistons primitifs dénaturaient la qualité du son de l'instrument et offraient peu de justesse. Depuis, et grâce surtout aux travaux constants et si intelligents d'Adolphe Sax, les instruments à pistons se perfectionnèrent. Nous verrons plus loin qu'ils ont atteint la perfection absolue par le système des six pistons, système qui restitue le timbre si riche, si pur du tuba simple, par l'emploi même de plusieurs tubes additionnels, tout en les dotant des ressources les plus complètes quant à l'étendue de l'échelle chromatique, à la facilité d'exécution et à la justesse, — justesse inconnue jusqu'alors, justesse inespérée, mathématique.

Mais avant cette admirable invention qui paraît clore la série des recherches, d'habiles facteurs au nombre desquels se placent M. Besson, — Français depuis peu établi à Londres — et M. Distin, ont souvent travaillé avec bonheur au perfectionnement des cuivres. Quelle est au juste la part de ces deux fabricants dans les progrès accomplis en Angleterre ? Je n'en sais rien, et par prudence je ne veux point le savoir. Lacome, plus jeune que moi, — il ne m'en voudra pas de cet aveu dénué d'artifice, — a voulu pénétrer les mystères du cuivre anglais, et mal lui en a pris. « Je trouve, écrit-il dans la *France chorale*, chez M. Distin des améliorations qui me paraissent sérieuses. Je ne les connaissais pas, et l'on m'assure qu'elles sont toutes récentes et du fait de M. Distin. Je n'ai aucune raison pour en douter. Il paraîtrait, d'après les renseignements communiqués à M. Vaudin, que M. Distin s'est trompé, et que Mme Besson a droit à tous les éloges que j'ai donnés à son rival. C'est bien possible encore. Je ne suis pas chargé d'instruire et de juger en dernier ressort l'affaire Distin-Besson. Si M. Distin a pris la maison de son voisin pour la sienne, que le voisin appelle la garde et qu'ils s'arrangent. »

Nous partageons cet avis, et voilà bien pourquoi, sagement, nous nous bornerons à constater qu'il y avait dans la vitrine de ces deux antagonistes bon nombre d'instruments excellents, parfaits même pour ceux qui ne connaissent ou ne veulent pas connaître le système des six pistons : — chez M. Besson, des cors qui ont fait l'admiration du jury ; — chez M. Distin, des saxhorns d'un fini qui ne laisse rien à désirer, des pistons perfectionnés, etc.

Nous avons vu, en parlant du commerce de musique chez les différents peuples du monde, ce que sont les éditions anglaises. Nous savons aussi l'étonnante similitude qui existe entre le système de Borchitski et celui de M. Danel. Nous avons analysé ce dernier, c'était aussi analyser l'autre. Enfin nous avons dit un mot sur l'école *Tonic sol fa*, en rendant compte du Concours international des Sociétés orphéoniques. J'aime les réformateurs parce que c'est d'eux, des efforts de leur intelligence primesautière que nous vient le progrès ; mais en même temps je me méfie de leur trop grande imagination. Il faut bien convenir une fois de plus qu'en ce qui concerne l'introduction d'une nouvelle notation musicale. ils ont tous, jusqu'à présent, justifié cette méfiance. J'ai peur qu'il en soit ainsi bien longtemps encore.

RÉCOMPENSES.

Médaille d'or. John Broadwood et fils, Londres. Pianos.
Médaille d'argent. Joseph Kirkman et fils, Londres. Pianos.
Médaille d'argent. Bevington et fils, Londres. Orgues.
Médaille d'argent. Henri Distin, Londres. Instruments à vent (cuivre).
Médaille d'argent. F. Besson, Londres et Paris. Instruments à vent (cuivre).
Médaille d'argent. J. Hullah, Londres. Ouvrages de musique.
Médaille de bronze. John Brinsmead, Londres. Pianos.
Médaille de bronze. R. Allison et fils, Londres. Pianos.
Médaille de bronze. Bryceson frères et Cie, Londres. Orgues.
Médaille de bronze. Dawes, Londres. Harmoniums.
Mention honorable. Ch. Kelly, Londres. Harmoniums.
Mention honorable. L. Lachenal, Londres. Instruments mécaniques.

ÉTATS PONTIFICAUX.

Je trouve qu'on ne cultive pas assez la musique depuis quelque temps à Rome, et qu'on y cultive trop le fusil à aiguille, le canon rayé et même la guillotine. Evidemment si Jésus-Christ revenait sur la terre, il serait au moins en délicatesse avec la cour du Saint-Père, lui qui ne voulut pas être secouru par l'épée de Pierre et ordonna à ses disciples frappés sur une joue de tendre aussi l'autre. On fonde une religion avec de semblables préceptes ; mais on établit sa puissance temporelle avec des moyens radicalement contraires. Les représentants de l'Homme-Dieu avaient à choisir entre l'humilité et la miséricorde prêchée par lui,

ou la puissance royale avec les rigueurs qui seules peuvent la maintenir : ils ont mieux aimé la puissance royale. Que Dieu leur fasse miséricorde à eux qui, pour conserver leur royaume d'ici-bas, guillotinent des condamnés politiques, entretiennent des armées, passent des revues et nous prêchent chaque jour le dédain des richesses, des titres, des grandeurs et de toutes les vanités de ce monde auxquelles ils n'ont aucune envie de renoncer eux-mêmes, tant s'en faut.

J'ai cependant vu à l'Exposition une très-jolie mandoline en ébène de Pétroni, et un violon du même facteur inscrusté d'étoiles de nacre et d'une forme charmante.

RÉCOMPENSE.

Mention honorable. Antonio Pétroni, Rome. Instruments à cordes.

ROYAUME D'ITALIE.

Ici la musique est plus cultivée que dans les États Pontificaux, et la guillotine y est plus négligée. Bien loin de couper la tête aux condamnés politiques, le parlement vote une pension aux veuves et aux fils de ceux qu'on guillotine dans les États du Saint-Père. De quel côté se trouve le véritable esprit évangélique? Mais parlons musique.

Rien de bien remarquable dans les pianos à queue de M. Peter, de Naples, et dans celui de M. Maltevello, de Vicence. Je préfère les pianos demi-obliques de MM. Marchisio frères, de Turin. La sonorité est égale et distinguée, le clavier facile, les caisses, en chêne sculpté, accusent la patrie des arts plastiques.

Mais le piano italien sur lequel s'est porté l'attention du public et de la critique est le *mélopiano*, ou piano à sons prolongés, envoyé de Turin par MM. Caldera et Monti quelques jours seulement avant la fermeture de l'Exposition. Je dirai plus loin, en traçant rapidement l'historique du piano, mon opinion sur la nature du son du piano en général, et il en ressortira l'inutilité de chercher un mécanisme pour la prolongation de ses sons. Néanmoins, et en tant qu'instrument d'exception, le mélopiano mérite les éloges dont il a été l'objet, plus encore certainement en raison de son ingénieuse mécanique et du fini de son exécution, que par ses résultats musicaux. Le mécanisme de MM. Caldera et Monti consiste en un second jeu de petits marteaux qui se trouvent placés entre la table d'harmonie et les cordes. Un mécanisme comportant un

mouvement de pendule fait marcher un petit cylindre auquel sont attachés ces petits marteaux, qui n'obéissent que lorsque l'exécutant a le doigt sur la touche. C'est par la marche d'une pédale que l'on obtient ce prolongement qui résonne, pour toute oreille délicate, comme un trémolo extrêmement rapide. C'est agréable un moment, mais bientôt fatigant et d'une sonorité factice. Le piano français de M. Gaidon, que nous mentionnons plus loin, donne à peu près le même résultat.

L'Italie est loin encore de rivaliser avec la France et quelques autres nations pour la fabrication des instruments à souffle. Ce ne sont pourtant pas les facteurs qui manquent dans cette patrie du *bel canto*. C'est M. Vinatieri, de Turin, qui confectionne des clarinettes; M. Forni, de Milan, qui nous offre des clarinettes aussi avec des flûtes; M. Riva, à Ferrare, qui ajoute à ces instruments des hautbois de buis; MM. Santucci (Vérone) et Faccini (Forli) qui fabriquent des instruments de cuivre, après M. Pelitti, *primus inter pares*. Toutefois les efforts de ce dernier facteur pour améliorer les instruments de cuivre, qui ont eu si longtemps besoin d'être améliorés, nous ont apparu dans des modifications dont l'effet est contestable le plus souvent. Une sorte d'invention de M. Pelitti a été, de la part de notre ami Lacome, l'objet d'un compliment motivé. C'est une disposition nouvelle du cylindre dans les instruments en cuivre, tellement nouvelle, dit-il, qu'elle n'est pas encore appliquée. On montre aux curieux un spécimen de ce cylindre, et voilà tout. Au lieu d'être mis en jeu par une petite bascule sur laquelle on presse avec le doigt comme dans les cornets à cylindre ordinaires, le nouveau système présente toutes les allures d'un piston très-court, et est mis en jeu par une tige très-légère, parfaitement identique à celle du piston commun. De là le nom particulier de l'engin, *cylindro a rotazion à Stantuffo*, ce qui veut dire cylindre à rotation et à piston. Le mérite de l'invention consiste donc pour le moment dans la combinaison des avantages du cylindre avec ceux du piston. La tige du piston qui s'abaisse sous la pression du doigt, au lieu de faire descendre le corps du piston, le fait pirouetter sur lui même. Nous verrons à l'application ce que peut valoir cette invention, si invention il y a.

M. Pelitti a l'amour de l'uniforme. Ce n'est pas assez pour lui que les hommes en portent un dans l'armée, suivant le corps auquel ils on l'honneur d'appartenir; il veut aussi pour les instruments un uniforme. Suivant que vous ferez partie de la marine, de l'infanterie de terre, de la cavalerie ou que vous serez bersaglieri, vous marcherez au son d'ins-

truments allongés ou raccourcis. Eh quoi ! n'existe-t-il pas assez de règlements en Italie comme en France, et faut-il donc entraver jusqu'à la liberté des trompettes et des trombones ?

Qui pourrait dire, à voir les violons, les altos et les basses qu'on fabrique aujourd'hui dans toute l'Italie, et qui ne s'élèvent point au-dessous du médiocre, que ce fut le pays où brillèrent au XVIIe et au XVIIIe siècles les Amati, les Stradivarius, les Guarnerius, les Magini et plus tard quelques autres luthiers encore du plus rare mérite, tels que Gobettus, Galianus, Guadagnini, Homobonus et Franciscus Stradivarius *(sub disciplina et Stradivarii)*, Bergonzi, etc. Il est impossible, après les expériences faites par le savant M. Savart et le très-habile luthier M. Vuillaume, d'admettre que les grands luthiers italiens, notamment Stradivarius, aient procédé d'une manière empirique, et qu'ils n'aient dû qu'au hasard ou à leur seule habileté de main les modèles parfaits, constants, réguliers, nombreux qui font encore aujourd'hui la si grande admiration des connaisseurs. Certainement ils avaient découvert des lois auxquelles ils durent de procéder en toute certitude. Que sont devenues ces lois, et comment l'art de la lutherie, après être arrivé d'emblée au dernier degré de la perfection possible, est-il tombé en si triste décadence ? « Dès le milieu du quinzième, écrit M. Fétis dans une brochure sur la lutherie, cet art y était déjà cultivé avec succès. D'où est-il venu ? Par quelles causes de progrès s'est-il développé jusqu'à ce qu'il eût atteint ses dernières limites entre les mains d'Antoine Stradivarius et de Joseph Guarnerius, surnommé *del Jesu?* Pourquoi s'est-il amoindri chez ses successeurs ? » Le savant musicographe répond on ne peut mieux à toutes ces questions, excepté à la dernière dont il ne dit pas un mot.

Quoi qu'il en soit des causes de cette décadence, en Italie surtout, elle n'est aujourd'hui malheureusement que trop évidente. Les deux violons et le violoncelle de Guadagnini, descendant du Guadagnini (1690 à 1720) sont certainement d'un joli dessin, très-soignés et d'un bois de belle qualité ; mais la sonorité de ces instruments ne répond pas à leur forme, et, en somme, on ne saurait les classer au-dessus d'une estimable médiocrité. Un autre descendant de luthier célèbre, Galiani, moins heureux encore, n'a exposé que des violons à peine passables. Et Cerutti, de Crémone, glorieuse patrie de la lutherie puisqu'elle a vu naître et qu'elle a conservé jusqu'à sa mort arrivée à quatre vingt-treize ans, Antoine Stradivarius, Cerutti qu'a-t-il produit ? « Il n'a pu présenter à l'Exposition, dit le rapporteur de la classe 10, que deux violons

d'une facture maigre, efflanquée, mal vernis, et d'une sonorité dépourvue d'ampleur et d'éclat. » Belle Italie, berceau des arts, des sciences, de la philosophie, orgueil de l'humanité, vous ne sauriez rester longtemps au-dessous de vous-même, surtout en ce qui touche à la musique, et après une défaillance dont il ne serait peut-être pas impossible de découvrir les causes, vous reprendrez le terrain perdu au soleil de votre génie assoupi, mais toujours vivant, et dont le réveil est proche, nous l'espérons. Vainement j'ai cherché l'occasion d'examiner quelques méthodes d'enseignement musical envoyées d'Italie. J'ai frappé aux portes de MM. Vezonni (méthode pour enseigner la lecture de la musique) et Aloysio (systèmes musicaux) et, contrairement à ce qu'affirment les saintes Écritures, on ne m'a point ouvert. Le rapporteur de la classe 89 se tait lui-même sur ces méthodes, mais il cite la méthode de chant de M. Rossi comme remarquable par le soin avec lequel l'auteur a développé les procédés d'enseignement reconnus comme les meilleurs. « Il n'y a pas de nouveautés à signaler dans cet ouvrage, mais une appropriation intelligente des progrès déjà réalisés et un ensemble logique de démonstrations et d'exemples. »

Si les harmoniums ne présentent rien de remarquable dans le royaume d'Italie, en revanche on y fabrique des timbales de premier ordre. Or, de tous les instruments de percussion, la timbale est de beaucoup le plus important. C'est à M. Galeotti, de Crémone, que revient l'honneur de cette fabrication. Ses instruments s'accordent avec une rare précision et résonnent nettement à l'oreille.

Les cordes de boyaux dont sont montés les violons, les altos, les violoncelles et les contre-basses sont un objet des plus importants. Le meilleur virtuose reste désarmé devant une corde fausse naturellement ou qui siffle. Pendant longtemps les cordes de Naples ont eu la supériorité sur toutes les autres cordes d'Italie. Cette supériorité a été attribuée aux eaux vives, presque glaciales, dans lesquelles on fait, dans cette ville, macérer les boyaux pour les dépouiller de leurs parties grasses. Quoi qu'il en soit, Naples aujourd'hui trouve de redoutables concurrents un peu partout. Il n'est pas sans intérêt de reproduire ici le tableau qu'a fourni au jury de l'Exposition les expériences comparatives de résistance données par les cordes harmoniques (chanterelles) de six fabricants, dont cinq Italiens et un inconnu.

Trois cordes à quatre fils de chaque fabricant ont été soumises

à la traction jusqu'à leur rupture. Voici le résultat de cette épreuve :

M. Charles Eberlé,	de Vérone :	1re	chanterelle.	kil.	15
—	—	2e	—	—	6
—	—	3e	—	—	13
M. Luigi Bichetti,	de Trévise :	1re	—	—	15
—	—	2e	—	—	9
—	—	3e	—	—	12 1/2
M. Nicolas Belta,	de Vérone :	1re	—	—	12
—	—	2e	—	—	12 1/2
—	—	3e	—	—	10
M. Pietro Tuzi,	de Perugia :	1re	—	—	14
—	—	2e	—	—	13 1/2
—	—	3e	—	—	10
M. Ruffini,	de Naples :	1re	—	—	14
—	—	2e	—	—	13 1/2
—	—	3e	—	—	13 1/2

Le fabricant inconnu dont les cordes, nous apprend le rapporteur, ont été trouvées à l'Exposition sans aucune indication, est arrivé à des résultats supérieurs à tous les autres, et même tout à fait extraordinaires :

—	—	1re	chanterelle	kil.	15
—	—	2e	—	—	15 1/2
—	—	3e	—	—	17 1/2.

Plus loin, quand nous serons en France, nous verrons ce que sont nos cordes de boyaux par rapport à celles de l'Italie.

RÉCOMPENSES.

Médaille de bronze. Guadagnini, Turin. Instruments à archet.
Médaille de bronze. Pelitti, Milan. Instruments à vent (cuivre).
Mention honorable. J. Galeotti, Crémone. Instruments à percussion.
Mention honorable. Giuseppe Mola, Turin. Harmoniums.
Mention honorable. Faccini Forli, Instruments à vent.
Mention honorable. J. Pelitti, Milan. Instruments à vent (bois).

SUISSE.

Cassettes à musique, boites à musique, tabatières à musique, montres à musique, pendules à musique, joujoux à musique, pièces mécaniques à musique, carillons à musique, fauteuils à musique, voilà la Suisse musicale tout entière.

J'ai parlé de fauteuils à musique ; ce n'est point une invention qui vienne de moi. Elle existe, j'en ai vu l'annonce dans les journaux, et elle a grande chance de réussite partout. C'est si commode et si agréable ! On s'asseoit sur la cavatine du *Barbier*, ou s'étend sur le septuor de *Lucie*, ou se repose sur le trio de *Guillaume Tell*, et l'on écoute sans la moindre fatigue la mélodie qu'on doit à la pesanteur spécifique de ses chairs.

— Que Madame X... m'a fait plaisir l'autre soir avec l'air de *Grâce*.

— Elle chante donc, Mme X... ?

— Non.

— Elle joue du piano sans doute?

— Pas davantage.

— De la harpe, en ce cas ?

— Encore moins.

— Du violon, alors, du violoncelle, de la guitare ou de la contre-basse ?

— Rien de tout cela, *elle s'asseoit;* mais quel coup... d'archet!

On m'a rapporté le dialogue suivant entre un jeune poëte, blond, rêveur et sentimental, qui cherche le bonheur dans les nuées, et une brune mûre de l'école réaliste qui le veut sur la terre.

— Madame, encore une de ces ravissantes mélodies qui semblent un soupir de votre âme attendrie.

— Voulez-vous que je m'asseoie sur la *Favorite*?

— Votre fauteuil harmonieux, Madame, n'a-t-il rien de Pergolèse?

— Tous les airs que je puis vous offrir sont *postérieurs* à ce compositeur.

L'art très en progrès de la tonotechnie, c'est-à-dire l'art de noter des cylindres, occupe à Sainte-Croix et à Genève un nombre considérable d'ouvriers. J'ai entendu des boites à musique notées avec une rare perfection, et qui étaient, ma foi, très-agréables à entendre. Mais il ne faudrait pas en faire abus, et je n'ai pu m'empêcher de trouver bizarre jusqu'au ridicule l'application de la tonotechnie à des meubles tels que fauteuils, tabourets, lits, etc. Faut de la musique, pas trop n'en faut.

Avec la meilleure volonté du monde je n'ai rien vu à signaler chez les

fabricants suisses d'instruments, en dehors des boîtes à musique et des orgues de barbarie. Sans doute les pianos de MM. Huni et Hubert (de Zurich) sont d'estimables instruments; mais ils n'offrent rien qui soit de nature à les faire remarquer dans une Exposition telle que celle de 1867.

N'oublions pas le piano électrique de M. Hipp, directeur de la fabrique de télégraphes à Neufchâtel. Au premier moment, on peut croire qu'il se trouve partout assez de moteurs en chair et en os pour mettre l'ivoire et les marteaux en mouvement; M. Hipp ne pense pas ainsi, et en collaboration avec M. Andréa, secrétaire d'administration à Sindelfiger, il vient d'ajouter l'électricité à tant de pianistes plus ou moins électriques. Il sera beaucoup pardonné à ces messieurs parce qu'ils auront beaucoup cherché pour résoudre un problème extrêmement curieux et difficile, mais dont la pratique de l'art ne profitera sans doute jamais.

Il s'agissait de trouver un électro-aimant qui eût la propriété contraire des électro-aimants ordinaires, c'est-à-dire qui commençât son mouvement avec la plus grande somme de force pour le terminer au minimum de sa puissance. M. le directeur de la fabrique de télégraphes à Neufchâtel est parvenu à accomplir ce premier tour de force. L'électro-aimant une fois trouvé, on l'a placé au-dessus du piano. De légères tiges de bois mettent en rapport direct l'ancre avec le mécanisme des marteaux, en sorte que pendant le jeu la touche du piano électrique reste immobile. Cet appareil s'applique à tous les pianos indistinctement, sans qu'il soit nécessaire de faire entrer la moindre vis ou la moindre pointe dans une partie quelconque de l'instrument. Je passe sur les détails de cet appareil, pour dire que la force du choc obtenu par l'électro-aimant est imperceptible à l'oreille. L'impulsion, dépendant du courant électrique, peut, du reste, varier autant que ce dernier, c'est-à-dire parcourir les limites extrêmes comprises entre le *fortissimo* musical et le *pianissimo*. Quant au mode de reproduction des notes, quant à la machine à jouer, j'ai eu directement de l'inventeur une notice manuscrite qu'il me semble curieux de reproduire dans son entier. La voici :

« Une large bande de papier est percée, comme aux télégraphes de Wheatstone, dans le sens de la longueur pour le choc et la durée, dans celui de la largeur pour la hauteur et la profondeur des sons. En outre, la bande de papier a un compartiment spécial pour la force du courant, soit pour celle du son.

« Sur une couche métallique ou sur un cylindre, il y a autant de

lamelles ou de petits ressorts que le piano a de notes. Si on meut maintenant la bande de papier entre le cylindre et les petits ressorts, ceux-ci ferment la batterie chaque fois qu'ils tombent sur un trou du papier et communiquent en conséquence avec le cylindre métallique, en produisant leur son respectif, parce que chacun de ces petits ressorts communique par un fil à un électro-aimant. La durée du son est relative à la longueur du trou, la mesure à la rapidité avec laquelle la bande de papier se meut.

« Comme il est dit déjà, il y a sur le côté de la bande de papier des ressorts analogues pour le « forte » et le « piano », lesquels par l'intercalation d'obstacles modèrent la force du courant, et, partant, celle du son. L'expérience démontrera si douze gradations, ainsi que je les ai adaptées au premier piano, suffisent.

« Si on se demande où gît ce que dans la musique on nomme la vie, l'âme, l'excitant, l'entraînant et le passionnant, je répondrai que c'est dans la technique, à moins que ce ne soit dans la personne même de l'artiste, qui dans un cas donné exerce une influence sur l'auditoire. Mais la musique par elle-même, en tant qu'elle est instrumentale, est d'origine mécanique et doit pouvoir être rendue mécaniquement avec toute sa vie, tout son charme, tout son essor.

« Si nous analysons l'effet de la musique sur le piano, nous ne la trouvons composée que de trois éléments : la force du son, la hauteur du son, la suite (dynamique, mélodie, rhythme) ; tant que ces éléments pourront être rendus par la machine dans la même variété infinie comme par l'artiste lui-même, la machine produira nécessairement le même effet. Si l'artiste a pour lui l'inspiration momentanée, la machine a par contre l'avantage de reproduire exactement le même effet aussi souvent qu'on le désire. L'artiste n'y perdra rien, au contraire, on ne lui prend que le travail profane. Ainsi que le peintre n'a pas besoin de broyer ses couleurs lui-même, ni l'auteur d'imprimer lui-même son livre, ainsi les productions intellectuelles de l'artiste pourront être goûtées et admirées par ceux auxquels il ne pourra se présenter personnellement.

« L'écriture des notes, en ce qui concerne la force des sons et la suite, deviendra naturellement une toute autre tâche ; au lieu de ne marquer, comme jusqu'ici, que trois ou quatre nuances de son, il en faudra admettre de dix-huit à vingt et en marquer presque chaque note ; « *accelerato* » et « *ritenuto* » se retrouveront beaucoup plus sou-

vent et en gradations à peine perceptibles, qui ne pourront pas être remarquées d'une manière directe par l'auditeur, ce qui sera pour le compositeur un travail peut-être plus difficile mais d'autant plus rémunérateur.

« La tâche de conserver l'esprit de la musique serait certainement de beaucoup allégée à l'artiste par un piano qui rendrait d'une manière autographique ses créations suivant leur force de son, leur élévation de son et leur suite, problème qui serait de beaucoup plus facile à résoudre que celui du piano jouant lui-même. »

Tout ceci porte l'empreinte sympathique de la naïveté et de l'illusion. Jamais une machine ne rendra l'inspiration spontanée de l'exécutant. Mais s'il en était autrement, quel miracle! Thalberg, de son habitation du Pausilippe, donnant, par annotation, et en robe de chambre, des concerts à des dilettanti réunis aux cinq parties du monde entre le déjeuner et le dîner !

RÉCOMPENSES.

Médaille d'argent. SEPRÉCHER et Cie, Zurich. Pianos.
Médaille d'argent. HUNI et HUBERT, Zurich. Pianos.
Médaille de bronze. DUCOMMUN-GIROD, Genève. Boîtes à musique.
Médaille de bronze. TH. GREINER, Genève. Boîtes à musique.
Médaille de bronze. LECONTRE-SUBLET, Sainte-Croix. Boîtes à musique.
Médaille de bronze. PAILLARD-VAUCHER et fils, Sainte-Croix. Boîtes à musique.
Médaille de bronze. L.-P. JACCARD, Sainte-Croix. Boîtes à musique.

FRANCE.

Les aïeuls du piano.

De tous les membres de l'harmonieux empire des instruments de musique, les pianos tiennent aujourd'hui le premier rang, autant par les ressources qu'ils offrent aux musiciens en permettant une réduction satisfaisante de l'orchestre, que par la nature de leurs sons défectueux au point de vue de la prolongation, froids quoique nobles, brillants, rapides et toujours bien remplis.

Je m'explique, car ici les termes semblent contredire la pensée.

Dans mon opinion, c'est grâce à ses défauts même de sonorité relevés

par les avantages que nous venons d'énumérer, que le piano doit surtout son immense popularité.

De toutes les voix instrumentales, celle du piano, par cela même qu'elle est la plus monotone, la moins expressive, la plus courte, est aussi la moins énervante et la plus propre à l'interprétation de la musique. Tous les instruments à sons prolongés et expressifs vivent par le charme de leurs accents, bien plus que par le mérite des œuvres dont ils sont les interprètes égoïstes, les modifiant à leur nature, les appropriant à leur génie, sans grand souci du compositeur, n'ayant d'autre but que de plaire un moment par leurs seules ressources. Le piano, lui, n'a pas cette ambition : c'est un *interprète*, voilà tout. Mais que ce rôle, modeste en apparence, est précieux ! *Grâce* à ses défauts, à ses vibrations sans prolongement indéfini, il indique les accents bien plutôt qu'il ne les rend, et s'adresse à l'âme par l'émotion de la pensée beaucoup plus qu'à l'oreille par la magie du timbre. L'oreille n'est ici qu'un véhicule de l'âme, et sur le piano on écoute les œuvres des maîtres, les nerfs tranquilles, sans autres émotions que celles provoquées par le génie même du compositeur.

Aussi le piano a-t-il toujours été, dès son apparition, le confident, l'ami des compositeurs, comme il restera leur plus discret et leur plus fidèle interprète.

Le violon est un orateur qui passionne par la richesse, la spontanéité, la variété, la profondeur de ses accents ; le piano est une imprimerie sonore dont le rôle doit se borner à retracer fidèlement à l'esprit et au cœur, par le moyen de l'oreille, la pensée musicale par laquelle seule il veut plaire ou émouvoir.

Quand le piano, sous les doigts d'un exécutant trop rempli de lui-même, cherche à briller par les avantages de son mécanisme et s'écarte d'une juste interprétation, il peut étonner un moment, bientôt il fatigue et l'on sent qu'il s'est fourvoyé.

On peut estimer à près de cent millions de francs le chiffre de la production des pianos en France seulement, et d'après un relevé que nous avons tout sujet de croire exact, il n'y aurait pas moins de 20,000 professeurs de pianos dans la seule ville de Paris.

Quel prodigieux épanouissement, surtout si l'on considère que, il y a juste un siècle aujourd'hui, le piano était pour ainsi dire inconnu ! En effet, M. Fétis rapporte le texte d'une annonce extrêmement curieuse, faite à Londres en 1767 et conçue en ces termes :

« Après le premier acte de la pièce, Mlle Briehler chantera un air fa-
« vori de *Judith*, accompagné par M. Dibdin, sur un *instrument nouveau*
« *appelé piano forte.* »

Nous ne résistons pas, avant d'examiner les pianos français, à faire un retour dans le passé pour rechercher les aïeux de ce grand parvenu appelé aujourd'hui à régner dans les concerts par des millions de suffrages universels. Pour nous guider dans cette promenade instrumentale, nous nous aiderons de différents écrits dont nous avons pu constater la valeur historique, notamment d'une curieuse et substantielle notice, publiée tout récemment en allemand, par M. Ludwig-Gautter.

Les aïeux du piano, ce sont les instruments à cordes de l'antiquité : c'est la lyre, la cithare, le barbiton. On connaît la légende : le dieu égyptien Hermès, se promenant un beau jour sans penser à rien, heurta par hasard du pied une écaille de tortue abandonnée. Les dieux sont curieux presque autant que les simples mortels dont ils blâment pourtant la curiosité; il ramassa cette carapace desséchée qui avait rendu un son agréable au contact de son pied divin, et eut l'idée d'y tendre des nerfs d'animaux. Puis il en pinça et fut charmé. Après lui vinrent Orphée, Musée, Amphyon, qui firent merveille avec cet instrument primitif.

La cithare ne différait de la lyre que par le pied de métal sur lequel elle reposait, et qui en même temps lui servait de table d'harmonie [1]. On la mettait sur cette base quand on voulait en jouer, et c'est ainsi qu'on peut regarder cet instrument comme le précurseur de notre harpe. Pour accompagner le chant, on employait surtout la lyre, plus rarement la cithare. On les faisait vibrer toutes deux au moyen des doigts, ou bien avec un petit instrument d'ivoire nommé plectre (plectrum) qu'on tenait de la main droite. Souvent aussi on jouait de la cithare des deux mains à la fois, si bien que les cordes étaient pincées

1. « Selon saint Isidore, entre le psaltérion et la cithare, il y avait cette différence que dans le psaltérion, le bois creux ou cavité qui forme le corps sonore était à la partie supérieure, tandis que c'était tout le contraire dans la cithare, dont la caisse de résonnance était placée en bas. Honorius d'Autun fait la même remarque, et l'on peut ajouter à ces témoignages celui de Gerson. Il a existé différents modèles de psaltérion. Les deux principaux étaient le psaltérion carré et le psaltérion triangulaire. » (GEORGES KASTNER, *Les Danses des morts*, p. 226.)

« La cithare n'était qu'une variété de la lyre, et d'après l'opinion la plus accréditée une lyre à *base plate*. Au moyen âge, presque tous les instruments auxquels le nom de *cithara* a été appliqué présentent cette particularité. » (ID. *Ibid.*)

avec la main gauche, et en même temps frappées de la main droite à l'aide du plectre.

Le barbiton était un instrument plus artistique, plus fécond en ressources, qui différait de la lyre par la longueur inégale de ses cordes. Il y en avait de plusieurs espèces. De ces divers instruments de l'antiquité se forma le psaltérion dont nous avons déjà parlé, et qui fut très en vogue au moyen âge.

Il est bon de remarquer que tous les monuments qui nous reportent du IXe au XIe siècle représentent David comme joueur de psaltérion, tandis qu'à partir du XIIe siècle nous le voyons figuré avec la harpe [1]. Cela prouve que le psaltérion passait, avant la harpe, pour être l'instrument religieux par excellence. Luther aussi fait jouer à David du psaltérion à dix cordes. (Ps. 144, 9.)

Du psaltérion naquit un instrument nommé *nable* (*nabulum*), qui déjà se rapproche du principe de la construction du piano.

C'était une caisse de résonnance, de forme triangulaire, ayant un bout plat ou arrondi, et sur laquelle de dix à seize cordes étaient tendues. On en jouait ordinairement avec les doigts. C'était l'instrument de prédilection des ménestrels et des chanteurs ambulants, qui lui donnèrent le nom de *psalter*.

De ce dernier psaltérion dérive le *dulcimer* [1]. Le dulcimer avait la

1. « Le mot *cithara* des versions latines est ordinairement mis pour *psalterion*, *nable*, *kennos* ou *cynira*, exprimés dans l'hébreu aux endroits correspondants. Ce mot, ayant été interprété au sens le plus moderne de *cithara*, fit donner à tous les instruments à cordes auxquels on l'appliquait le caractère de la harpe du moyen âge, du *cithare* du Nord. Il en résulta peu à peu la conviction que l'instrument favori du roi David n'était autre que celui-là. Dès lors on ne fit pas de difficulté de substituer la harpe au psalterion ou *kinnor*, dans les mains du chantre des Psaumes, quand on le représentait louant le Seigneur ou apaisant les fureurs de Saül. Il est digne de remarquer que cette substitution ne s'opère qu'environ à partir du XIIe siècle : car, à une époque antérieure, principalement du IXe au XIe siècle, les artistes chargés d'orner les manuscrits des livres de piété, ou de contribuer à la décoration des monuments religieux, donnaient presque toujours au roi David un psaltérion, tantôt de forme carrée avec des cordes perpendiculaires, tantôt en manière de triangle rectiligne avec des cordes perpendiculaires ou bien obliques ou même horizontales. Depuis le XIIe siècle, le chantre sacré est presque toujours figuré avec une harpe; les exemples qu'on en trouve dans les bibles, les psautiers et les livres d'heures sont à l'infini. La harpe du roi David est, comme la plupart des harpes du moyen âge, de moyenne ou de petite dimension; cependant elle offre quelquefois à cet égard une assez grande diversité de modèles comme le psaltérion, le nable et, en général, tous les instruments à cordes du même genre. » (GEORGES KASTNER, *Les Danses des morts*, p. 273.)

2. « On a reconnu que les Arabes appliquaient généralement le nom de *kanum* ou *gânon* aux variétés du psalterion, et en particulier à un instrument composé d'une caisse sonore présentant la forme d'un triangle au sommet tronqué. Cet instrument est monté d'un grand nombre de cordes, dont plusieurs sont accordées à l'unisson pour chaque note. Villoteau décrit à peu près de la même manière un instrument nommé *santir* ou *pisantir*,

forme triangulaire et des cordes tendues à chaque extrémité sur un chevalet. Les cordes les plus courtes mesuraient à peu près 18 pouces de long; les plus longues environ 36. Pour jouer de cet instrument, on le posait horizontalement à plat, et on en frappait les cordes avec deux baguettes ou marteaux de bois. De l'intensité du coup donné dépendait le *piano* ou le *forte.*

En tant qu'instrument de percussion à cordes, le *hackbrett*, suivant M. Ludwig Gautter, doit être regardé comme l'origine même du piano-forte, quoique, par l'absence du clavier, il fût en réalité un instrument tout différent.

Le son de l'*hackbrett* était, d'après cet écrivain, perçant, et dans le *forte* très-bruyant, parce qu'on ne pouvait l'amortir : c'est pourquoi Ottomarus Luscinius, dans sa *musurgie* qui parut à Strasbourg en 1536, le qualifie d'*ignoble instrument, à cause de sa monstrueuse sonorité* : — *instrumentum ignobile propter strepitum vocum.* Et pourtant il lui arrivait encore parfois de charmer les oreilles des villageois allemands pendant le service divin et dans les noces.

De son côté, notre savant Kastner assure dans sa *Parémiologie musicale*, que le psaltérion triangulaire à angle tronqué était connu en Italie au XVII[e] siècle, sous le nom trivial d'instrument *di porco.* Ce nom, dont saint Antoine seul n'eût trouvé rien à reprendre, était sans doute venu de la ressemblance de cet instrument avec une hure. Toujours est-il que ce psaltérion à cordes frappées s'est répandu en France sous le nom plus bienséant de *timpanum.* Mersenne décrit un timpanum à treize rangées de cordes. Quoiqu'elles fussent frappées avec un bâton, il conserve à cet instrument le nom de psaltérion. « L'harmonie de ce psaltérion, dit-il, est fort agréable, à raison des sons clairs et argentins que rendent les cordes d'acier, et je ne doute nullement que l'on en ressente autant ou plus de contentement que de l'épinette ou de la harpe, s'il se rencontrait quelqu'un qui le touchât avec autant d'in-

moins estimé que le précédent, et dont les Orientaux font encore usage dans la musique des spectacles et des danses populaires. Il est aussi cultivé sous ce nom en Europe, chez les Russes. » (G. KASTNER, *Les Danses des morts*, p. 269.) Ajoutons que les Anglais touristes appellent aussi quelquefois ce psaltérion oriental *dulcimer*, nom qui fut donné jadis au psaltérion des Européens. Comme synonyme de *dulcimer*, et peut-être du vieux français *doulcemelle*, le nom de *dulce melos* aurait passé ensuite du *gânon* à un instrument à cordes et à clavier de la nature du clavicorde, que l'on fait dériver aussi du *gânon*, à cause de la signification générique de ce mot qui s'entendait à tout instrument servant à mesurer les intervalles en donnant des intervalles réglés, c'est-à-dire déterminés au moyen du partage de la corde ou des cordes en différentes longueurs produisant diverses intonations. C'est par la même raison que le psaltérion allemand (*psalterium teduco*), nommé Hackbrett ou Cymbal et dérivé aussi du canon, a été considéré comme l'origine du Claricembala (Claricymbalum).

dustrie que l'on touche le clavecin. Quoi qu'il en soit, on peut recevoir du plaisir de cet instrument à bon marché et bien commode, puisque l'on peut avoir toute sa science pour un escu, et que l'on peut le porter dans sa poche. » On voit qu'il s'agissait d'un modèle de petite dimension.

Kircher est loin de partager l'enthousiasme de Mersenne pour ce psaltérion, du moins pour celui qu'il désigne sous le nom de hacbrett. Il n'y voit que sons confus.

Nous arrivons à la citole ou citola du latin *cistella*, petite caisse. Cette petite caisse mélodieuse ressemblait au dulcimer, mais on en jouait avec les doigts, jamais en le frappant. On la voit déjà mentionnée dans le *Roman de la Rose* au milieu d'une nomenclature d'autres instruments à cordes, à vent et de percussion employés par les troubadours et les ménestrels.

Le *clavicytherium* fut le premier instrument auquel on appliqua un système de clés pour en faire résonner les cordes. Cet appareil, connu de longue date, consistait originairement en une petite caisse longue sur laquelle les cordes étaient disposées de manière à présenter la figure d'un triangle. Les cordes de boyaux de chat résonnaient au moyen de petits plectres de plume placés à l'extrémité des touches. Le but qu'on s'était proposé en imaginant un pareil mécanisme pour ébranler les cordes était de produire un plus grand nombre de sons qu'il n'était possible d'en embrasser avec le plectre fonctionnant à l'aide de la main. Dans la suite le clavicytherium eut encore d'autres formes.

Place au clavicorde, cet instrument rarissime dont il n'existe plus, dit-on, que deux spécimens dans toute l'Europe. Celui-ci avait l'aspect d'un petit piano carré, mais sans être supporté par des pieds. On le plaçait sur une table pour en jouer. Les cordes étaient en fil de laiton. Leurs vibrations s'obtenaient par le moyen de sautereaux mus par des touches. La sonorité empruntait un caractère de douceur extrême qui rendait le clavicorde propre à exprimer les nuances les plus délicates et les plus expressives. Aussi l'a-t-on appelé quelquefois le *consolateur de l'affligé*, en même temps que *l'ami sympathique de l'esprit joyeux*. Alors même que l'usage du piano se fut généralement répandu, les anciens maîtres ne laissaient pas de préférer le clavicorde à cet instrument, notamment Sébastien Bach. Parlant de cet illustre compositeur, Forkel dit que c'était sur le clavicorde qu'il jouait le plus volontiers. L'espèce de piano nommée *flugel*, quoique admettant la possibilité d'une exécu-

tion variée, lui paraissait trop peu susceptible d'expression, et les pianos fabriqués de son temps étaient encore trop dans l'enfance pour le satisfaire. Il estimait qu'il n'y avait pas de meilleur instrument que le clavicorde pour étudier et faire de la musique dans l'intimité. Il le considérait comme le plus propre des instruments à exprimer les sentiments délicats.

Selon toute probabilité un clavicorde de cette espèce fut admis à faire partie du bagage de Mozart durant les tournées artistiques du maître à Paris, à Londres et en Italie. Le docteur Burney, auteur d'une substantielle histoire de la musique, parle dans son ouvrage d'une visite qu'il fit à Hambourg, en 1772, au fils de Bach, Charles-Philippe-Emmanuel. Il entendit ce musicien exécuter sur un clavicorde de Silbermann ses plus belles compositions. Dans les morceaux lents, chaque fois qu'il avait une tenue à faire, il appuyait sur la touche de telle façon, que la corde rendait comme un cri de douleur, comme un gémissement [1]. Mais il ne faudrait pas confondre, comme ont fait nombre d'écrivains de ceux qui ont pris la trompette marine, instrument à cordes, pour la conque marine, le clavicorde avec le claricorde. Ce dernier doit son nom, — *sonnant clair* — (klartonend) à cette particularité que ses cordes n'étant pas étouffées comme dans le clavicorde au moyen de drap ou de pelleterie, il résultait que le son se produisait plus fort et plus clair aussi.

Vers la fin du XVI[e] siècle on vit se répandre l'usage du *manicorde* qui n'était autre chose qu'un clavicorde étendu et perfectionné et qui se rapproche encore davantage du piano en forme de table. Mais déjà au XV[e] siècle, Mélinet, dans un vers d'une strophe d'une chanson héroïque, cite les *manicordions*. Cet instrument comportait environ cinquante touches et soixante cordes, tendues sur cinq chevalets. On les frappait avec de petits marteaux de laiton, et elles étaient garnies, afin d'en amortir le son. De là son nom d'*épinette sourde*. C'était l'instrument favori des religieuses, et, comme le dit l'historien Mersenne, elles pouvaient s'y exercer sans troubler le silence de leurs tranquilles cellules. Au reste, et si nous consultons encore Georges Kastner, qu'on ne saurait trop consulter, car il n'a rien avancé dont il n'ait eu la preuve, *manicorde* ou *manicordion* s'est dit aussi bien du monocorde employé pour les études musicales que du monocorde à touches qui fut le prototype de l'épi-

1. « A cry of sorrow and complaint. »

nette. « Ce fut probablement du temps de Gui d'Arezzo que l'on commença à transformer le monocorde en instrument à touches ou à clavier. De ce moment l'appareil primitif eut un assez grand nombre de cordes ; les chevalets, au lieu d'être mobiles, furent fixés d'avance sous les cordes qu'on mit en vibration au moyen de morceaux de bois ou de languettes faisant l'office de plectres, quand on abaissait les touches auxquelles ils correspondaient. Ce perfectionnement ou plutôt cette invention fut non-seulement profitable à l'étude de l'harmonie, mais elle produisit bientôt un véritable instrument de musique qui passa du domaine de la théorie et de l'enseignement dans celui de la pratique. L'usage s'en répandit de tous côtés et il reçut en France les divers noms de *clavicorde* ou *claricorde*, *manicorde* ou *manicordion*, clavicymbalum, clavicymbel, harpichorde, symphonie, doulcimelle, virginale. Celui d'*épinette* exprimait, selon Scaliger, un instrument de ce genre dont les languettes de bois étaient remplacées par un bout de plume de corbeau. Presque tous ces instruments étaient portatifs. »

Le manicorde avait encore ce trait de ressemblance avec le piano qu'il était fabriqué comme meuble de luxe. La boîte, principalement le couvercle, était ornée de peintures ou incrustée de bois de différentes couleurs en façon de mosaïque.

On croit que ce fut Orlando di Lassus, maître de chapelle d'Albert de Bavière, vers la fin du XVI[e] siècle, qui le premier fit usage d'un de ces clavicordes conjointement avec d'autres instruments, de manière à inaugurer l'usage de la musique de chambre qui consiste en trios et en quatuors avec piano [1].

En dernier lieu, il est bon de rappeler que, vers 1725, Daniel Faber, de Crailsheim, eut l'idée d'un nouveau perfectionnement dont le résultat fut de donner à chaque ton sa corde particulière. On nomma cet instrument *clavicorde libre* (*Bundfreie* clavichorde). Enfin Karl Lemm, organiste de Brunswick, qui vécut un peu plus tard, construisit un clavicorde ovale pourvu d'une double table de résonnance au moyen de laquelle il augmenta l'intensité du son.

A la fin du XV[e] siècle, déjà, le besoin se faisait sentir d'un instrument à clavier plus puissant que le clavicorde. On avait, à cet effet, construit

1. On trouve *Manicorde* dans un petit ouvrage français fort rare, imprimé à Paris et publié par Gaspard Philippe sous ce titre : *L'Art, science et pratique* de pleine musique. Deux locutions populaires se rattachent à l'emploi du manicorde à clavier : *jouer du manicorde* (ou du *manicordion*), mener une vie déréglée; *jouer du manicordion à double semelle*, s'enfuir.

un corps sonore plus grand, et cherché par le moyen de sautereaux armés de languettes de plume de corbeau, à produire un son plus vibrant, plus fort. Ces sautereaux formaient une rangée de ressorts perpendiculaires aux cordes. Ils étaient placés transversalement au-dessus des touches. Quand le sautereau, après avoir frappé la corde était retombé, il se relevait vivement, de telle façon que l'exécutant pouvait à son gré reproduire immédiatement la même note. Cet instrument prit le nom d'*épinette* (de *spinett*, italien *spinetto*, de *spina*, épine ou tuyau de plume). En Angleterre on l'appela *virginal*. Comme la reine Élisabeth en jouait avec passion, on a cru qu'il avait été ainsi nommé en l'honneur de la *Virgini Queen*, comme on avait pour honorer cette même rare royale virginité, appelé une partie du Nouveau Monde la Virginie. Mais ce nom de Virginal était déjà connu au temps de Henri VIII qui, lui, n'avait pas les mêmes prétentions à l'innocence que la reine Élisabeth.

Faut-il inférer du beau nom de virginal que cet instrument était spécialement attribué aux jeunes filles (*instrumentum musicum proprie virginum*), comme il est dit dans le *Ductor in Linguas*, de John Mushen ; ou bien, ce nom a-t-il été donné à cet instrument parce qu'on s'en servait dans les cloîtres et les chapelles privées pour accompagner le chant de l'*Ave Maria* ? Nous ne prétendons pas trancher la question.

Parlons plutôt de cette reine Elisabeth qui avait des prétentions musicales vraiment bien curieuses. Elle aurait, Dieu me pardonne, donné la moitié de son royaume pour une réclame, et n'entendait pas qu'on pût la surpasser sur le virginal pas plus que sur la virginité. Henri VIII, son noble père, qui, lui-même, dans ses jeunes années, avait cultivé la musique avec succès[1], exigea que ses filles Élisabeth et Marie se distinguassent dans le bel art des sons. Il s'établit entre ces deux princesses une émulation qui tourna en une sombre jalousie du côté d'Élisabeth la vierge. Sir James Melvil, qui fut envoyé en 1564 comme ambassadeur de la reine d'Écosse près la reine d'Angleterre, raconte que celle-ci l'avait soigneusement interrogé sur les qualités physiques et morales de Marie. Elle lui demanda comment elle s'habillait, quelle couleur avaient ses cheveux, s'ils étaient plus longs, plus fournis et plus fins que les siens lesquels étaient très-beaux. Le pauvre ambassadeur répondit de son

1. « Le roi, dit en parlant de Henri VIII l'ambassadeur vénitien Pasqualigo, le roi est un musicien remarquable ; il joue parfaitement du luth et du virginal, lit à première vue et compose très-gentiment. »

mieux, cherchant — position difficile — à concilier la vérité avec la galanterie qu'il devait également aux deux reines. Ensuite Élisabeth lui demanda en quoi consistaient les amusements de sa sœur. Melvil répondit qu'elle était revenue depuis peu d'une chasse dans les montagnes et que dans les moments où ses occupations sérieuses le permettaient, elle s'occupait à lire des ouvrages historiques et à jouer du luth ou du virginal.

— Joue-t-elle bien du virginal? demanda Élisabeth d'un air inquiet.

— Assez bien pour une reine, répondit maladroitement Melvil.

Quand il se trouva seul avec lord Hunden :

— Mais vous ne savez donc pas, lui dit ce noble personnage, que notre gracieuse Majesté (elles sont toutes gracieuses, les Majestés) joue du virginal mieux que pas un de ses sujets?

— Ah! bah! fit Melvil, vous m'étonnez.

— Voulez-vous entendre la reine?

— Avec plaisir.

— Soit, je vous procurerai ce rare avantage.

Et il conduisit le curieux ambassadeur de Marie dans une chambre voisine de celle où Élisabeth avait coutume de faire de la musique. La reine prit son virginal et en joua.

La pièce où se tenait caché Melvil n'était fermée que par un simple rideau. Attiré par les harmonies royales, l'ambassadeur écossais souleva le rideau, et entra sur la pointe du pied dans la chambre de la très-virginale joueuse de virginal. Mal lui en prit. Celle-ci, qui était aussi prude que revêche, se leva brusquement et courut pour le battre. La main fut levée..... mais elle ne s'abattit pas.

— Je n'ai pas, lui dit-elle, l'habitude de jouer devant les hommes, et vous êtes un impudent.

— Je prie votre Majesté.....

— Taisez-vous, et sachez que je joue simplement pour moi-même, pour chasser la mélancolie qui parfois m'accable.

— Il se pourrait! vous, Madame..... mélancolique; sombre..... oh!

— Taisez-vous! vous dis-je...

L'ambassadeur se tut. Bientôt pourtant la reine se calma et elle devint questionneuse.

— Dites-moi, Melvil, Marie joue-t-elle mieux que moi?

— Oh! non, Madame, tant s'en faut.

— C'est bien, Melvil, cela suffit; je vous pardonne votre indiscrétion.

Bonne et indulgente souveraine ! Et à ce propos auriez-vous oublié l'anecdote suivante :

Un jour qu'Élisabeth jouait du virginal, lord Oxford, qui observait le mouvement des touches de l'instrument, fit ce jeu de mots sanglant. Il était tout de circonstance après l'exécution du comte d'Essex : « Quand les sautereaux marchent, les têtes tombent (When jacks start up, heads go down) ». Excellente plaisanterie puisque *Jack* est le nom familier de *John* en même temps que l'expression technique du sautereau d'un clavier.

Il existe encore dans le musée de Fitzwilliam, à Cambridge, un cahier de musique, petit in-folio, relié en maroquin rouge, écrit et orné d'une façon remarquable et connu traditionnellement comme le *Queen Elisabeth's virginal Book.* A la fin de chaque morceau se trouvent les noms des compositeurs les plus célèbres de leur époque, tels que John Bull (auquel on a attribué, mais à tort, la mélodie du *God save the king*), William Byrd, Thomas Morley, Orlando Gibbons, Thomas Fallis, tous maîtres qui se sont distingués dans le style polyphonique. Si Elisabeth a pu jouer couramment tous ces morceaux, dont plusieurs seraient encore difficiles pour notre époque, l'admiration de James Melvil est justifiée et ne sent pas trop l'homme de cour.

Comme le virginal en Angleterre, l'épinette devint, en France, en Italie et en Allemagne, l'instrument le plus en honneur dans la musique de chambre. Clément Marot, qui a traduit les psaumes de David en vers afin qu'on pût les chanter, exprime l'espoir, dans la dédicace de son ouvrage à ses lectrices, que ces hymnes religieuses remplaceraient bientôt les chansons d'amour. Voilà une illusion qu'on n'aurait jamais cru devoir être une illusion de poëte.

Vers le commencement du XVIIe siècle, l'épinette fut agrandie et perfectionnée de telle façon par Jean Rucker, à Anvers, qu'il en résulta un instrument pour ainsi dire tout nouveau : — le *harpsicorde* ou *fügel*, ainsi nommé à cause de sa forme semblable à une harpe ou à une aile. Tandis que dans l'épinette et le virginal il n'y avait qu'une corde par touche, Rücker en donna deux par touche aussi à l'*harpsicorde,* dont le son devint plus fort et plus durable. En outre il obtint plus de variété dans les timbres en montant son instrument, partie en cordes de boyau, partie en cordes de métal. Il ajouta même une troisième rangée de cordes plus courtes et plus délicates que les autres et qui donnaient l'octave supérieure des deux cordes à l'unisson. Elles pouvaient être

frappées, seules ou accouplées aux autres. Cette dernière opération avait lieu au moyen d'un second clavier, comme dans l'orgue. Mais comme il était difficile de maintenir l'accord de ces cordes d'octaves avec les cordes principales, l'inventeur abandonna par la suite le double clavier, et employa les octaves à augmenter l'étendue de l'échelle de l'instrument, de manière que celle-ci embrassa quatre octaves complètes. Les *fügel* (clavecins) de Jean Rücker et de ses fils Jean et André se répandirent dès lors rapidement en France et en Allemagne et surpassèrent même les harpsicordes de Londres. Hændel possédait un clavecin de Rücker qu'il laissa par testament à son ami Smith. Smith à son tour fit don au roi Georges III de ce clavecin, ainsi que des manuscrits originaux du maître. Le roi ordonna de placer ce clavecin désormais vénérable à Windsor où cependant il ne se trouve plus. MM. Broadwood, de Londres, possèdent un clavecin de Rücker, richement orné d'arabesques et d'inscriptions, avec la date de 1651; ils le tiennent pour le clavecin même de Hændel, sans pouvoir toutefois en garantir la généalogie. Mais, en fait de relique, la foi suffit.

Le chemin était dès lors ouvert à de plus grands développements et perfectionnements pour les instruments à clavier. Que de tâtonnements, toutefois, avant que le piano eût acquis le degré de perfection qu'on lui connait de nos jours! Naturellement on chercha constamment les moyens d'améliorer la force et la qualité du son. L'Italien Farmi montait ses harpsicordes de cordes de boyau, afin d'obtenir un timbre plus moelleux et plus chaud. En l'année 1620, le Florentin Rigoli inventa le *harpsicorde droit* dont la mode est revenue de nos jours sous le nom de *pianino* ou *piano droit*. Le Français Richard fut le premier qui eut l'idée de recouvrir les têtes des sautereaux de petits morceaux de drap, ce qui rendit le son considérablement plus agréable sans l'affaiblir. On employa toutes sortes de moyens pour obtenir différentes modifications du timbre. On chercha à imiter le son de la harpe, du luth, de la mandoline, du flageolet, du violon, du basson et du hautbois, et l'on donna à ces combinaisons toutes sortes de noms attrayants tels que: *jeu céleste*, *jeu angélique*, etc. On peut voir sur un programme de concert du milieu du XVIIIe siècle, que le sieur Virbes, de Paris, dans son grand concert à Londres, se ferait entendre sur un harpsicorde imitant quatorze instruments à vent ou à cordes: le luth, la harpe, l'harmonica, la guitare allemande, la mandoline, le hautbois, la flûte, le tabor, le galoubet provençal, le sistre, le basson, la clarinette, les timbales et

« l'harmonie des sphères ». Pour produire ces différents effets, on ajoutait de nouvelles rangées de sautereaux qui frappaient contre les différentes parties du mécanisme ; mais il restait à trouver l'expression dans la corde elle-même, en obtenant de ses seules vibrations les *piano* et les *forte*.

A force de chercher on arriva aux registres tempérants ou renforçants qui furent l'origine de la pédale usitée de nos jours. Il y avait un registre *forte* qui levait les tampons, un registre *piano* qui arrêtait les ondulations des cordes et un autre registre qui avait mission de placer une couche de drap ou de cuir mou, entre les sautereaux et les cordes. Goltfried Silbermann inventa un mécanisme qui frappait les cordes dans leur milieu, ce qui permit d'entendre les sons harmoniques. Il appela cet instrument le *clavecin d'amour*. Jean Stein, a Augsbourg, inventa le *vis-à-vis-harpsicorde*, ainsi nommé de ce que, à chaque bout, se trouvait un clavier qui donnait à deux personnes la possibilité de jouer en même temps vis-à-vis l'une de l'autre.

A cette époque se place l'invention baroque du jésuite Bertrand Castel, de Montpellier, un savant dont l'*optique des couleurs* et le *système de physique* sont encore estimés : je veux parler de son *clavecin des couleurs* (l'ocular-harpsicorde), monté de rubans de différentes couleurs au lieu de cordes. On portait cet instrument dans une chambre obscure, et quand on en remuait les touches, les rubans transparents qui correspondaient à celles-ci devenaient tout à coup visibles. Cet instrument fut exposé en 1737 à Londres avec le *motto* :

Invento exoritur docto gemmata voluptas
Affinisque sono nascitur ecce color.

Le lecteur sait, par ce que nous avons dit dans la troisième partie de ce livre, ce qu'il faut penser de la musique des couleurs.

Le premier exemple de touches a deux couleurs, — noire pour les touches du bas, et *nacre* pour les touches élevées — nous est fourni par l'Espagne. Enfin le grand *desideratum* — l'appareil des marteaux — fut découvert. Le *piano à marteaux* fit son apparition sous le nom de *piano forte*.

Dans l'espace de quelques années, écrit M. Ludwig Gantter, trois fabricants d'instruments de différentes contrées de l'Europe concurent, par une merveilleuse coïncidence, l'idée du piano forte. Le Français Marius et l'Allemand Schrœter ont été jusqu'ici regardés comme les

inventeurs du piano à marteaux; mais la prééminence appartient à l'Italien Bartolomeo Cristofali, de Padoue : car dès l'année 1711 parut un long article du célèbre écrivain Scipione Maffei dans le *Giornale di litterati d'Italia*, « sur une nouvelle invention d'un harpsicorde avec « *piano* et *forte*, par Cristofali ». Maffei explique au long, qu'au lieu de *saltarelli* (sautereaux), il employait des marteaux recouverts de cuir, qui frappaient les cordes par en dessous et que ces marteaux étaient eux-mêmes frappés par une languette de bois élevée sur un bâton. En 1716 seulement Marius présenta à l'Académie des sciences de Paris son invention de *clavecin à maillets et à sautereaux*. L'année d'après, en 1717, Christophe Gottlieb Schrœter, pendant qu'il était encore à l'École de la Sainte-Croix (à la *Heiligen-Kreuz-Schule*) de Dresde, et sans aucune relation avec Marius ou Cristofali, inventa aussi le piano à marteaux et l'exposa à la cour de Dresde. Mais quoique le souverain l'eût félicité au sujet de son invention, Schrœter n'obtint ni récompense, ni gloire, et le nouvel instrument tomba bientôt dans l'oubli. Pourtant son idée fut saisie dans toute son étendue par quelques facteurs d'instruments, entre autres par Silbermann.

En 1738, Schrœter se plaignit, dans une lettre qui fut réimprimée en 1752, dans la *Bibliothèque musicale* de Lorenz Mizler, de ce que plusieurs fabricants donnaient son invention comme étant la leur propre. Que de fois depuis les faux inventeurs et les contrefacteurs n'ont-ils pas effrontément levé la tête !

Le but principal était donc atteint. Le tuyau de plume, la soie de porc, l'épine, la languette d'ivoire et d'autres accessoires étaient bannis pour toujours. Cependant, il faut le reconnaître, aussitôt après son invention, le piano forte n'eut pas grand succès dans le public et même parmi les musiciens de profession. Un mot est devenu historique, celui de Balbalde, organiste de Louis XVI, disant à Taskin qui venait de toucher le premier piano introduit à la cour : « Vous aurez beau faire, mon ami ; jamais ce nouveau venu ne détrônera le majestueux clavecin. » Le majestueux clavecin a été détrôné, comme une foule d'autres majestés adorées pendant leur règne et bientôt oubliées après leur chute.

Ce qui peut-être porta tort au *piano forte* auprès des artistes, ce fut la différence du doigté entre le nouvel instrument et le harpsicorde. Le grand Sébastien Bach lui-même mit beaucoup de temps à s'habituer au piano à marteaux ; mais il s'y habitua, témoin sa visite à Frédéric

le Grand. Ce prince, qui aimait la musique, nous le savons, avait une telle prédilection pour les pianos de Silbermann qu'il en fit acheter quinze. Quand Bach, qui avait été mandé par l'ordre du Roi et dès son arrivée à Postdam, entra au palais sans avoir pu quitter ses habits de voyage, Frédéric se mit à jouer de la flûte avec ses musiciens. Puis il obligea le vieux maître à essayer les *forte piano* de Silbermann qui se trouvaient en différentes chambres du château. Bach préluda sur tous et exécuta magistralement plusieurs thèmes de fugue, entre autres une fugue à six parties obligées, qu'il dédia ensuite au roi sous ce titre : *Musikalischis Opfer* (sacrifice) ou offrande, ou hommage musical.

A partir de ce moment, l'histoire du piano est celle d'une demi-douzaine d'ouvriers habiles établis en Angleterre et en France. On doit à Backer, facteur allemand, exerçant à Londres, l'application du mécanisme des petits pianos à de grands instruments en forme de clavecin. Backer, aidé dans ses essais par John Broadwood et Stodart, n'avait eu la pensée fort intelligente d'introduire le mécanisme du piano dans une caisse de clavecin que pour ménager autant que possible la susceptibilité artistique des conservateurs du clavecin et les préparer ainsi à une révolution radicale.

N'est-ce pas bien adroit, en effet, de présenter un objet nouveau, dont la nouveauté nous effraie, sous la forme d'un objet ancien qui nous est cher? « Le piano forte, écrivait Voltaire à Madame du Deffand (1794), n'est qu'un instrument de chaudronnier, en comparaison du clavecin. » Cher clavecin, il devait pourtant être bientôt délaissé à tout jamais.

Comme Bacher, Broadwood et Stodart ne se bornèrent pas à des concessions faites à la routine, qu'ils rejetèrent de leur mécanisme le défectueux pilote attaché verticalement à la touche en usage en France et en Allemagne, pour le mécanisme à action directe appelé aussi mécanisme anglais, le succès ne se fit pas trop longtemps attendre, et le nom de Broadwood devint populaire en Angleterre, comme celui d'Érard un peu plus tard en France.

Le progrès du piano forte, une fois en marche, ne s'est point arrêté. Paris compte en ce moment trois maisons que des récompenses égales et de premier ordre décernées aux Expositions universelles, aussi bien que l'opinion publique, placent au premier rang : ce sont, par ordre de date, les maisons Érard, Pleyel et Henri Herz.

Pourquoi des maisons de cette importance, aussi sûres de l'excel-

lence de leurs produits, se sont-elles mises hors de concours? Refuser d'entrer en lice parce qu'on est sorti victorieux dans des luttes antérieures ne m'a jamais paru une raison suffisante. C'est beau, la majesté du silence ; mais on n'est pas piano pour se taire. On peut donc trouver regrettable, dans un concours international où le génie industriel et artistique de chaque peuple est en jeu, de voir les généraux de l'industrie et de l'art déserter le champ de bataille pour laisser combattre les simples soldats et les jeunes officiers.

Il est vrai que les simples soldats de notre industrie artistique française forment une troupe d'élite bien capable de disputer la victoire aux plus habiles de l'étranger; mais je n'en regrette pas moins l'absence des chefs.

Nous n'avons pas besoin de rappeler ici,—ils sont dans la mémoire de tous, — les admirables travaux de Sébastien Érard qui, d'abord simple ouvrier à Strasbourg, sa ville natale, vint ensuite à Paris, poussé par l'ambition de répandre son nom et d'y briguer la gloire de l'inventeur. Son premier instrument porte la date de 1778 [1]. Mais s'il nous paraît inutile d'insister sur les inventions de ce facteur de génie, les dates qui fixent ce qu'on pourait appeler les fastes du piano ne seront pas lues sans intérêt. Nous les empruntons à M. le comte de Pontécoulant, à qui nous en laissons le mérite et la responsabilité. Ces éphémérides ne partent que de l'an 1791. Pourquoi ne commencent-elles pas une année plutôt, par exemple, à l'application du premier piano carré à trois cordes qu'on eût jamais entendu et que construisirent les frères Érard? Voici ces éphémérides : 1791. Buhler à Bayheregen (Wurtemberg), piano à deux claviers. — 1794. Pianos à forme demi-ovale, construit par Élias Schlegel. — 1795. Stodart, piano vertical. — 1797. Premier piano à queue construit par Érard. — 1800. Clavier de pédales de deux octaves, ajouté au piano, par Bellmann, de Dresde. — 1801. Muller construit un piano à deux claviers dont les cordes étaient accordées à l'octave l'une de l'autre. — 1808. Pfeiffer, instrument nouveau, imitation du piano, et appelé *Harmomelo*. — 1808. Mécanisme de Broadwood. — 1808. Premier piano construit par Érard, avec clavier placé en dehors, en avant de l'instrument. — 1809. Wilkinson, petit piano à cordes obliques. — 1809. Piano à frappement

1. Ce piano, dit M. Fétis, était un petit parallélogramme oblong, monté de deux cordes sur chaque note ; l'étendue de son clavier était de cinq octaves.

au-dessus des cordes, Érard. — 1809. Mécanisme de Schmidt, facteur à Paris. — 1812. Erard, piano forme *secrétaire à cylindre*, ayant deux tables d'harmonie, sur chacune desquelles il existait trois cordes pour chaque touche, pouvant jouer séparément et être réunies au moyen d'une pédale. — 1812. Piano à colonnes, Érard. — 1812. Piano à sons soutenus, Érard. — 1820. Stodart augmente la sonorité du piano par l'application au-dessus des cordes, dans le sens de leur longueur, d'une barre de fer creusée.—1820. L'abbé Trentin construit un *piano portatif*. — 1820. Piano transpositeur, Roller. — 1821. Piano d'Érard, à deux claviers indépendants, pouvant se jouer l'un vis à vis de l'autre.—1822. Broadwood remplace dans les pianos carrés la pièce de bois de l'attache des cordes par une plaque métallique. — 1822. Double échappement, d'Érard. — 1823. Érard, barrage métallique au-dessus du plan des cordes. — 1823. Roller adapte au piano un sommier de métal, ayant l'avantage de donner de l'âme et de la vibration à la partie de la table qui ne pouvait en recevoir par l'ancienne disposition. — 1824. Nouvel échappement pour les pianos, par Klepfer-Dufau, de Lyon. — 1825. Broadwood, imagine la pièce appelée frein, pour prévenir le recul du marteau. — 1825. Eulriot, piano elliptique, instrument qui rappelait, par la forme, l'ancien *tympanum*. — 1825. Pleyel, piano unicorde. — 1826. Pape établit au-dessus de sa table d'harmonie un châssis en fer servant à résister à la tension des cordes. — 1827. Ditz, piano forme elliptique à quatre cordes, dont la table d'harmonie n'était finie que par les extrémités. — 1827. Broadwood imagine un système de barrage en fer pour les grands pianos. — 1828. Piano droit, nommé *Sirémois*, construit par Frost, de Strasbourg. — 1829. Piano carré, en fer fondu, sans fond, et ouvert de côté, Petzol. — 1830. Babcock, de Philadelphie, construit un piano à cordes croisées. — 1830. Piano droit, construit par Roller; c'est celui qui a servi de type à tous ceux que l'on construit maintenant. — 1835. Loud, de Philadelphie, imagine d'appliquer à la construction du piano, des tubes compensateurs, pour résister aux variations de l'atmosphère. — 1836. Piano Écran, imaginé par Debain; il emploie le fer forgé pour le châssis qui recevait les cordes et ajustait la table d'harmonie de manière à être remplacée sans rien déranger. — 1838. La maison Érard imagine un nouvel appareil, applicable au piano, pour éviter d'entendre, avec le son, le choc du marteau. — 1838. Moullé imagine un piano vertical sans fond ni sommier. —

1839. Kreigelstein construit un remarquable piano à queue à sillet, contre-sommier et marteau, frappant les cordes contre le point d'appui. — 1840. Bernhardt imagine un nouveau mécanisme pour frapper en dessus. — 1840. Boisselot remplace la mécanique, dite à fourche, par une noix à charnières et vis de rappel. — 1843. La maison Érard applique au piano carré son mécanisme à double échappement. — 1844. Bræsil présente son instrument, dit *harmonomètre*. — 1844. Daniel remplace les pointes d'attache par de petites poulies ou roulettes, sur lesquelles passaient les cordes, et deux cordes ainsi se montaient avec la même cheville. — 1844. Kreigelstein imagine son double échappement. — 1845. Horst, de la Nouvelle-Orléans, adjoint des lames vibrantes au piano. — 1845. Piano demi-oblique, construit par Kreigelstein. — 1846. Burkiuyoun construit une table d'harmonie, garnie de cordes qu'il fixait à la table ordinaire et à la caisse du piano. — 1847. Debain, nouveau système de *piano-concert*. — 1847. Zeiger imagine un nouveau mécanisme, dit *polysonore*. — 1848. Boniface construit un piano dont le cadre est en fer. — 1850. La maison Érard adopte, pour ses pianos, un nouveau système de construction, consistant dans un sommier en bronze, parallèle aux chevilles, et formant avec le sommier d'attache un châssis en métal, maintenu par un barrage longitudinal dans le sens des cordes. — 1851. Cœdby imita à Londres et importa en France un piano dont la table d'harmonie est complétement isolée de la caisse et du sommier; sur tout le pourtour de l'instrument règne un barrage en fer, percé pour vis à écrous; ces vis sont attachées à la table par des tenons et servent à la tendre à volonté dans telle ou telle partie.—1851. Collard, piano dit *Microchordon*: c'est un piano droit de six octaves et demie. — 1851. Hopkinson, de Londres, construit un piano à répétition, à trémolo et à mouvement interrompu, nommé *Check-OEtion*. — 1851. Liehtenthal construit, à Saint-Pétersbourg, un piano à double table d'harmonie, dans le but, dit-il, de partager le poids des cordes. — 1852. Stodart donne le nom de *Compact-Square*, à un piano plus court que les pianos carrés ordinaires; le mécanisme en dessus est emprunté à Pape. — Piffaut donne, à la Nouvelle-Orléans, le nom de *piano régulateur* à un instrument dont la caisse est en métal, comme les cordes, en sorte que l'instrument n'a rien à redouter des variations de la température.

PIANOS HORS DE CONCOURS.

Nous avons dit que les pianos des trois grands facteurs français, Érard, Pleyel et Herz, avaient été mis hors de concours. Mais si les plus célèbres de nos facteurs ont laissé à d'autres l'honneur de briguer les premières récompenses pour remplir les difficiles fonctions d'expert, ils ne se sont pas pour cela abstenus d'envoyer des instruments au Champ-de-Mars. Le public les a jugés à défaut du jury, et nous allons ici faire comme le public.

ÉRARD.

La maison Érard a exposé :

1° Deux grands pianos à queue de concert à sept octaves et demi, du *la* à l'*ut*, mécanique à double échappement, barrages en fer, agrafes, sommiers de bronze, etc., etc.

2° Un grand piano à queue, — id. — richement décoré sous la direction de M. Guichard, architecte décorateur, d'après ses compositions d'ensemble et de détail.

Ce piano d'un aspect très-original est orné de peintures admirables en camaïeux recouvertes d'un vernis qui n'était plus employé depuis le XVII[e] siècle. Les sculptures sont de feu Klagmann, les peintures de M. Burette. Celles-ci, nous a-t-on dit, seront plus tard recouvertes d'une troisième couche de vernis, qui remplira les aspérités laissées par la peinture, et égalisera ses surfaces.

3° Un piano oblique petit modèle, style Louis XVI, orné de marqueterie et de bronzes ciselés et dorés.

4° Un oblique ordinaire en bois d'ébène, style grec pur.

5° Un piano vertical avec cadre en fer, sommier de chevilles en bois, encastré dans un sommier de fer, cordes platinées inoxydables — établi pour les contrées intertropicales.

6° Deux harpes à double mouvement d'Érard, à six octaves et demi, de l'*ut* au *la*, dont l'une, en métal nouveau inoxydable, est richement ornée de sculptures.

Que dirai-je de ces pianos, des pianos à queue surtout, que n'aient dit avec leurs doigts, et mille fois mieux que je ne pourrais le faire avec ma plume, les célébrités pianistiques de tous les pays à commencer par Quidant, ce prince des préludeurs? Voltaire, à qui quelqu'un demandait d'écrire, comme il l'avait fait pour Corneille, des commentaires

sur les œuvres de Racine, répondit : « Ce serait trop facile : je n'aurais qu'à tracer au bas de chaque tragédie de ce grand écrivain les mots : admirable, parfait. » Je dirai des pianos d'Érard ce que Voltaire disait des pièces de Racine. Laissez-moi donc plutôt vous entretenir un moment encore des harpes qu'on entend beaucoup moins souvent que les pianos. Pauvres harpes ! sont-elles assez délaissées aujourd'hui, après avoir occupé un rang si élevé dans l'histoire des instruments ! Que nous sommes loin du temps où Guillaume de Machau écrivait sur la harpe un poëme entier en son honneur ! Il en parle comme d'un instrument trop noble pour être profané dans les tavernes. S'il avait pu deviner, ce cher poëte, que le très-noble instrument aurait pour dernier refuge, au XIXe siècle, les cafés et les places publiques ! Lui qui voulait que la harpe fût jouée exclusivement par des chevaliers, des écuyers, des personnes de rang et de belles dames aux mains blanches et potelées ; lui qui avait donné aux vingt-cinq cordes dont se composait alors cet instrument les différents noms de *libéralité*, de *richesse*, de *politesse*, de *jeunesse*, etc. ! Poétique instrument de bardes, — que pourtant on respecte et qu'on vénère encore en Irlande, — qu'est devenu votre prestige dans notre monde musical pour lequel vos harmonies sont trop élevées, trop vagues et trop douces aussi ? Ne savez-vous pas, royale délaissée, qu'il faut aujourd'hui sonner fort pour se faire entendre et que crier est trop souvent synonyme de chanter ? Soupirez, mélodieuse exilée, et, s'il se peut, consolez-vous en pensant que, comme les hommes en particulier, comme les peuples en général, les instruments de musique ont leur décadence après avoir eu leur grandeur, et qu'il n'y a de stable ici-bas que l'instabilité même.

La maison Érard n'a pas oublié qu'elle doit une partie de sa réputation aux perfectionnements de ses harpes, et elle est restée, en quelque sorte, fidèle au culte de cette fabrication.

PLEYEL, WOLFF ET Cie.

En visitant les vastes et splendides ateliers si admirablement outillés de la maison Pleyel, Wolff et Cie, à Saint-Denis, je m'attendais bien un peu à voir l'ordre parfait et l'intelligence qui règnent partout dans cette si importante manufacture ; mais une surprise m'y était réservée. Je veux parler de l'organisation morale et paternelle qui y régit le travail et les travailleurs. C'est d'abord une société de secours mutuels qui

donne aux malades, pendant les trois premiers mois de la maladie, 2 fr. par jour, les médicaments et les visites de médecin. Si la maladie se prolonge, les malades reçoivent 2 fr. 50 par jour et pendant trois mois encore s'il y a lieu. Enfin, si après six mois de maladie l'ouvrier n'est pas rétabli, il reçoit indéfiniment un secours mensuel.

Voilà pour les secours mutuels; voici pour la pension de retraite. Tout travailleur qui a atteint l'âge de 55 ans reçoit une pension annuelle de 300 fr. s'il a 25 ans de présence dans les ateliers de la maison. Ce qui ne l'empêche pas de continuer son travail aux conditions habituelles si longtemps qu'il le désire et que lui permettent ses forces. Dans la maison se trouve pour les enfants des ouvriers, une école gratuite, et tous, petits ou grands, ont à leur disposition une bibliothèque de 3,000 volumes. Enfin quatre bourses sont offertes aux plus méritants des enfants des ouvriers de l'atelier qui, après avoir reçu les éléments de l'instruction à l'école gratuite de la maison, sous les yeux de leur mère, désireraient faire leurs études à l'école du commerce.

Faire connaître de semblables institutions c'est en faire suffisamment l'éloge. Cet éloge revient au gérant de la maison Pleyel qui en a pris l'initiative, à M. Auguste Wolff, ancien lauréat du Conservatoire, et l'un des hommes les plus éclairés dans cet art si complexe, si délicat et si difficile de la facture des pianos. Pensant avec raison que rien n'est inutile de ce qui peut fortifier le cœur et l'esprit de l'ouvrier, M. Wolff, dans sa prodigieuse activité, s'est mis bravement, généreusement à la tête d'une société orphéonique composée exclusivement des ouvriers et employés de la maison, et sa bannière est constellée de médailles d'honneur remportées à tous les concours. A la bonne heure! voilà de la philanthropie bien entendue, simple, sans emphase, pratique et éminemment utile pour tous. Quoi qu'en puissent dire des esprits chagrins, les liens sociaux se resserrent entre les divers membres de la grande famille humaine, et les préjugés de castes s'affaiblissent chaque jour pour disparaître bientôt, on n'en saurait douter, dans une solidarité universelle que commandent à la fois le sentiment de justice et la sécurité générale. L'éducation du cœur se fait en même temps que le droit naturel apparaît et s'affirme. Mais cette éducation du cœur par cela même qu'elle se fait, n'est pas faite encore partout, et il est de bonnes gens qui sous ce rapport sont en retard d'un siècle, au moins. Par exemple, ils plaignent naïvement, au moment où j'écris ces lignes celle qu'on a longtemps appelée l'innocente Isabelle d'avoir perdu son

trône royal. Ces gens-là ont de la sensibilité à revendre. On peut plaindre un employé besoigneux de perdre la place qu'il remplissait fort mal dans l'intérêt de ceux qui l'occupaient, par cette raison qu'il en avait besoin pour vivre. Mais plaindre quelqu'un d'être forcé d'abandonner des affaires qu'il dirigeait tout de travers et en dépit de tous, quand ce quelqu'un retombe sur ses pattes avec des économies évaluées au plus bas mot à cent cinquante millions, encore une fois c'est trop de sensibilité. Que ces bonnes âmes attendries placent mieux les trésors de leur cœur. Qu'elles tournent leurs regards sur ceux qui souffrent autrement que par la vanité blessée, — le nombre en est grand, — et qu'elles cherchent les moyens de leur venir honorablement en aide.

Et puisque me voilà conduit sur ce terrain de la fraternité, du droit naturel et de la solidarité, par l'excellente et paternelle administration de M. Wolff, permettez que j'y reste quelques instants encore pour vous conter une petite aventure qui m'est personnelle.

J'ai connu aux États-Unis un brave marchand qui, parti de rien, à force de travail, de bonne conduite, d'intelligence, avait, en collaboration avec la chance, sans laquelle rien de bon n'est possible, amassé son petit million de dollars. C'est gentil, même en Amérique, où les oncles sont devenus rares. J'eus un jour avec lui l'entretien suivant :

— Je me suis donné beaucoup de peine, me dit-il, et je me suis privé de beaucoup de plaisirs pendant que j'étais en âge d'en pouvoir prendre, pour gagner ma fortune. Aujourd'hui je la possède, mais je n'en jouis guère. Je m'aperçois trop tard que l'argent dont on ne peut pas jouir est un argent inutile ; or, malgré tous mes efforts pour mettre à profit mes rentes, je n'en puis venir à bout. Tant il est vrai que l'homme étant borné dans ses besoins, il est fort inutile de posséder au delà de ces besoins.

— Eh bien ! lui dis-je, faites comme si vous étiez cent. Mettez deux zéros à votre unité et agissez en conséquence. Prenez chaque année sous votre protection quatre-vingt-dix-neuf braves garçons ou honnêtes femmes ayant besoin d'être aidés, et aidez-les. Vous ferez quelques ingrats dont vous ne serez pas responsable, vous ferez aussi des gens reconnaissants qui vous aimeront ; dans tous les cas vous aurez multiplié vos jouissances en raison de celles que vous aurez départies. C'est dîner deux fois que de donner à manger à celui qui souffre de la faim ; c'est refaire sa fortune que d'offrir à d'autres les moyens de l'édifier ; c'est justifier enfin à ses propres yeux la possession d'un bien trop considérable pour soi-même que d'en restituer une partie.

— Cette pensée, me répondit-il, est si naturelle, qu'elle ne m'était jamais venue à l'esprit. On n'est pas assez habitué dans notre monde d'égoïstes à considérer les hommes comme des membres de la société qui, jusqu'à un certain point, ont droit, à l'égal des associés de toutes les associations, à une part du bénéfice général. D'ailleurs au delà du droit strict il y a le sentiment d'humanité qui corrige le droit et l'étend. Vous m'avez ouvert une voie. Je ne ferai que peu d'aumônes; hors certains cas pressants, l'aumône est stérile parce qu'elle est humiliante pour celui qui la reçoit; c'est du gibier de paresseux. Il y a mieux à faire. Je m'instituerai le capitaliste des pauvres et leur banquier; j'entends des pauvres qui veulent travailler et ont du cœur. S'ils perdent, je perdrai avec eux; s'ils gagnent, ils me rembourseront, et j'aurai dans chaque bonne opération un homme heureux à mon actif.

— Très-bien!

— Leur caution, ce sera leur honorabilité et leur parole. Pas d'écrits, je déteste les procès.

— De mieux en mieux.

— Et maintenant une question. Croyez-vous que je perde beaucoup à ce jeu?

— Non, lui dis-je, vous ne perdrez pas beaucoup si vous perdez, et voici pourquoi: un homme dont on se défie, vis-à-vis de qui on prend les précautions de nature à combattre sa mauvaise foi, est un ennemi qu'on se crée. Il s'établit une lutte entre vous et lui, lutte d'habileté, lutte de ruse, qu'on ne sait pas toujours circonscrire dans le champ de la légalité, et qui vous emporte quelquefois malgré vous jusqu'à la mauvaise foi. La pente est si rapide de la ruse à la mauvaise foi!

— Vous avez raison.

— Mais l'homme que vous placez sans arrière-pensée sur le terrain de l'honneur où vous êtes vous-même, en la parole de qui vous vous confiez; celui-là, s'il vous trompe, ce n'est pas un habile, ce n'est pas un rusé, c'est un voleur. Or, les voleurs par abus de confiance sont, Dieu merci, très-rares partout.

— Soit, dit-il, j'emploierai une partie de ma fortune à instituer la banque du pauvre, en vue — les banquiers vont se moquer de moi — d'escompter le travail. C'est un essai à faire.

Je ne sais si l'essai a été fait par cet Américain. J'ai la confiance qu'on pourrait le tenter partout avec succès. Dans tous les cas il n'est pas mal, de temps en temps, de rappeler aux gens atteints de plé-

thore métallique, qu'il est humain et juste de déverser un peu de leur trop plein dans les vides qui se font trop durement sentir. « Le pain que tu gardes est à celui qui a faim; le manteau que tu conserves est à celui qui est nu. » Ainsi parlait saint Basile. « Ne pas donner aux pauvres, disait saint Jean Chrysostome, c'est se rendre coupable de rapine contre eux et leur ôter la vie... Ne soyez pas plus farouche que les animaux, ajoutait ce Père de l'Église; ils ont tout en commun, et vous, vous recelez souvent la subsistance de plusieurs milliers de personnes. » Les simples philosophes n'ont pas pensé autrement que les Pères de l'Église sur l'inégalité des fortunes. Dans son *Gouvernement civil*, Lock s'exprime ainsi : « Celui qui possède au delà de ses besoins passe les bornes de la raison et de la justice primitive, et enlève ce qui appartient aux autres. Toute superfluité est une usurpation. » C'est aller trop loin, et nous trouvons un correctif à cet axiome absolu dans cette sage observation de Montesquieu : « Comme les hommes ont renoncé à leur indépendance naturelle pour vivre sous des lois politiques, ils ont renoncé à la communauté naturelle des biens pour vivre sous les lois civiles de la propriété. » Tâchons seulement que les lois politiques ne nous prennent de notre indépendance que le strict nécessaire, et combattons tous les despotes, — les tyrans qui nous privent de liberté et la misère qui s'exerce sur notre physique.

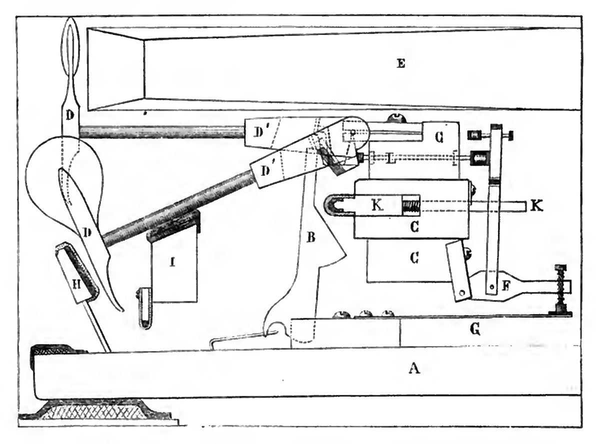
Et maintenant pardonnez-moi ce hors-d'œuvre social et, s'il vous plaît, revenons à nos moutons, c'est-à-dire aux pianos de la maison Pleyel.

Cette maison a envoyé à l'Exposition deux grands pianos à queue de concert; un petit piano à queue; un piano à cordes obliques, grand modèle, style Louis XIV; un autre piano à cordes obliques, petit modèle; enfin un piano droit, style grec pur, fait, comme tous les autres riches modèles, sur les dessins de M. Léonard.

Le monde musical connaît trop bien et apprécie trop favorablement la qualité de son et l'excellente facture des instruments supérieurs sous tous les rapports, sortis de chez M. Pleyel, pour que nous ayons ici besoin, pas plus que pour ceux d'Érard, d'en faire l'éloge ni d'en expliquer les mérites.

Toutefois depuis la mort de M. Camille Pleyel, arrivée en 1855, M. Auguste Wolff n'a cessé d'améliorer les pianos de cette fabrication, tout en restant fidèle aux principes et aux traditions qui ont fait leur fortune. Le dernier perfectionnement dû à cet habile artiste,

sans avoir rien de révolutionnaire, mérite pourtant qu'on s'y arrête. C'est l'échappement dont nous donnons ici le dessin pour en faciliter l'intelligence. Comme on peut le voir, ce mécanisme nouveau a conservé tout le caractère du mécanisme employé par M. Pleyel, c'est-à-dire qu'il repose sur le principe de l'échappement simple; mais il varie par certains détails. Examinons.



L'ensemble de ce mécanisme nous offre les trois pièces suivantes : A la touche, B l'échappement, D la noix et son marteau. Quand le marteau se trouve chassé vers la corde par l'échappement B, l'effort du doigt est transmis sans déperdition de force jusqu'à la corde, en raison du petit nombre d'organes intermédiaires. Mais voici en quoi consiste la partie du mécanisme qui appartient en propre à M. Wolff. Lorsque le marteau ayant frappé la corde redescend, comme dans le mécanisme ordinaire, sur ce qu'on appelle l'attrape-marteau, il se trouve pincé par cette pièce et retenu légèrement; dans ce même mouvement, la partie antérieure de la noix est venue presser contre la tige L en faisant reculer la branche verticale de l'équerre F, tandis que la branche horizontale fait fléchir le ressort en ivoire G, qui, lui, reste tendu aussi longtemps que la touche reste baissée.

Au moment où celle-ci se relève, l'attrape abandonne brusquement l'extrémité inférieure du marteau. Ce dernier retomberait immédiatement si l'action du ressort d'ivoire G ne se faisait sentir, et ne l'obligeait, au contraire, à remonter vivement, ce qui donne le temps à l'échappement de revenir prendre sa place sous le nez de la noix, pour être immédiatement en état d'attaquer de nouveau : condition indispensable pour une répétition rapide. Ces différents effets se produisent avec la plus grande précision. Aussi peu de claviers offrent-ils autant de facilités et autant de ressources que ceux-ci pour toutes les délicatesses de l'exécution. Comme solidité, peu de mécaniques supportent le travail et les fatigues de ces magnifiques instruments. Cette dernière considération est de la plus haute importance au point de vue de l'exportation dans les pays lointains.

C'est sur un grand piano de Pleyel et muni de cet échappement nouveau, que M. Saint-Saens a tout dernièrement fait entendre, en Allemagne, ses nouvelles compositions accueillies partout avec le succès le plus décisif.

HENRI HERZ.

Henri Herz est le dieu du piano en trois personnes : le virtuose, le compositeur et le facteur. Et comme il n'y a qu'un Dieu, il n'y a aussi qu'un seul Henri Herz. Aussi n'avons-nous pas été surpris de voir les instruments de ce grand artiste couronnés des plus hautes récompenses aux dernières Expositions universelles avec cette mention qui dit tout en quelques mots : *Perfection de toutes les parties du piano, puissance et égalité de sons, précision du mécanisme et solidité.*

Le grand piano style Louis XV, présenté à l'admiration des visiteurs du Champ-de-Mars, était un bijou aussi joli à voir que délicieux à entendre. On ne saurait allier plus de charme extérieur à de plus belles qualités intérieures. C'est le plumage du paon avec la voix du rossignol. Oiseau rare que ce piano dont une élégante, comme il y en a tant dans le monde et les fractions de monde, aurait pu se passer la fantaisie moyennant la bagatelle de trente mille francs, — un quart d'heure de guignon pour M[lle] Léonide Leblanc à la roulette de Bade ou de Hombourg.

Plusieurs autres pianos petits et grands avaient été envoyés par Henri Herz à l'Exposition, et nous savons, par notre compte-rendu des

concerts à l'intérieur, avec quel charme ils ont été essayés par les uns, et entendus par tous.

Il y a, par je ne sais quelle affinité mystérieuse, des rapports frappants entre le son des pianos de Henri Herz et la nature même de l'artiste dont ils portent le nom. C'est la même distinction chez l'homme comme dans l'instrument, le même brillant, la même correction, les mêmes accents pleins d'une grâce féminine qui séduit plutôt qu'elle ne passionne. Buffon a dit : « Le style est l'homme même » ; Henri Herz me donne le droit de modifier ainsi cette sentence : *Le piano est l'artiste même*. Et en vérité c'est là, à mon sens, un compliment assez flatteur pour le pianiste et ses pianos. Aussi n'ai-je plus qu'à serrer la main de mon ami Henri Herz pour lui dire non pas adieu, mais au revoir.

LES PIANOS DE CONCOURS.

Les trois grandes maisons à part — Érard, Pleyel, Henri Herz, — la France est encore certainement de toutes les nations celle qui produit le plus grand nombre de pianos jolis de forme, soignés de travail et de bonne sonorité. Nommer Kriegelstein, Gaveau, Blanchet, Philippe-Henri Herz, Limonaire jeune, Blondel, Voigt, Bord, Mangeot, Boisselot, Martin, etc., c'est rappeler au souvenir de tous les artistes des instruments d'un mérite réel, incontestable et que nul ne conteste.

Le plus nouveau parmi ces estimables fabricants est M. Philippe-Henri Herz, neveu du célèbre pianiste et qui marche, comme facteur, sur les traces de son oncle. Ses instruments, par la pureté du son, l'homogénéité, la distinction, la mécanique et le clavier, ont été grandement appréciés du jury qui les avait classés, — nous a-t-on dit, — en tête de la liste des médailles d'argent. On nous a dit aussi, et des journaux l'ont affirmé sans être démentis, que le jury des présidents de classes, usant d'un droit inséré dans le règlement général, avait porté ce prix de concours plus haut encore, en changeant en médaille d'or la médaille d'argent. Comme cette mention n'est point consignée dans le catalogue officiel des récompenses, nous avons cru devoir nous rendre ici l'écho d'un bruit accrédité, afin qu'on ne fût pas surpris de ne voir figurer nulle part le nom de ce jeune et très-intelligent facteur, après les succès qu'il a obtenus.

Si Paris est le grand centre de fabrication pour les pianos, les har-

moniums et les grandes orgues, certaines villes de nos départements possèdent des manufactures de pianos qui ne le cèdent en rien comme produits et comme installation aux bonnes maisons de la capitale. A Marseille, c'est Boisselot; à Toulouse c'est Martin fils aîné ; à Nancy, ce sont MM. Mangeot frères, dont les excellents instruments ont été brillamment récompensés d'une médaille d'argent. Frappés de la supériorité des pianos Steinway autant par la grandeur et la beauté du son que par leur construction dans laquelle se trouve le secret de cette supériorité, MM. Mangeot ont demandé et obtenu de MM. Steinway le titre de concessionnaires pour la France de la fabrication des pianos à queue et droits d'après les modèles américains. Un des frères Mangeot a voulu étudier sur place cette fabrication toute spéciale, et il est parti pour New-York. Habile comme il l'est dans cette partie de l'art industriel, il ne lui a pas fallu longtemps pour pénétrer tous les secrets de main-d'œuvre. C'est convaincu que les pianos Steinway français ne le céderaient en rien aux pianos Steinway américains, qu'il est revenu à Nancy avec tous les plans, modèles, notes, etc., qui lui ont permis de se mettre à l'œuvre à coup sûr. Aujourd'hui les vastes ateliers de MM. Mangeot frères sont appropriés à la fabrication nouvelle, les grosses pièces en fonte ont admirablement réussi, et ces messieurs ont pu se procurer tous les outils et toutes les matières nécessaires. Bientôt sans doute, nous verrons sortir de l'ancienne ville de Stanislas, pour rayonner dans tout le monde musical, ces pianos merveilleux à la voix puissante et noble qui semblaient devoir rester le partage exclusif du Nouveau Monde. L'Ancien Monde en jouira, avec cette différence toutefois que nous payerons en France les pianos américains juste la moitié du prix qu'ils se vendent en Amérique. Cette considération n'est pas indifférente.

Il faut donc féliciter MM. Mangeot de leur entreprise hardie, qu'un prompt et complet succès accueillera, nous ne saurions en douter.

Parmi les pianos d'exception, nous citerons en première ligne le *piano quatuor*, ou piano à archet de M. Baudet. Bien des fois déjà l'idée de remplacer les marteaux du piano par des archets a traversé l'esprit des inventeurs; mais les essais n'avaient pas été heureux. Qu'est devenu le violon clavecin de Jean Haydn en 1609, où un certain nombre de petites roues enduites de colophane faisaient vibrer des cordes à boyaux? Et plus tard en 1830 le polyplectron de Dietz? et deux ou

trois autres pianos à archets français et américains ? Ils ont vécu hélas! ce que vivent les éphémères, l'espace d'un matin.

Nous avons dit qu'à notre avis ce qui a fait la fortune du piano c'est précisément qu'il s'efface en quelque sorte devant le compositeur, par sa sonorité sobre, courte et la moins énervante des sonorités. On ne peut donc raisonnablement songer à détrôner ce monarque, mieux assis dans notre éducation et dans nos habitudes musicales que tous les rois sur leur trône. Mais il n'est point défendu de chercher à varier nos plaisirs, et il y a certainement de grands éléments de succès dans l'instrument de M. Baudet. On entend un quatuor d'instruments à archet dont la partie de violoncelle surtout est vraiment charmante. Par moments et d'un peu loin, l'illusion est complète. L'on se croirait transporté dans une de ces rares chambres d'amateurs où, devant quatre pupitres, quatre musiciens solitaires dégustent égoïstement les harmonies des dieux de l'endroit, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn.

Le piano quatuor est tout simplement un piano droit armé de cordes semblables à celles du piano ordinaire, mais filées d'une façon spéciale; un cylindre horizontal, mis en rotation au moyen de pédales et enduit de colophane, est placé dans la partie supérieure de la caisse d'harmonie, c'est l'archet. A chaque corde est attaché un petit pinceau en crin plus ou moins fort qui vient se présenter sous le cylindre. Sous chaque pinceau se trouve la tige qui correspond à la touche. Cette tige est munie à son extrémité d'une lame en baleine, de sorte que, quand on appuie sur une touche du clavier, la tige pousse contre le cylindre le pinceau de crin, et celui-ci transmet immédiatement la vibration à la corde. Il est facile de comprendre que plus on appuie sur les touches et plus on est censé appuyer sur l'archet, ce qui permet de faire à volonté le crescendo et le decrescendo.

M. Gaidon jeune a produit un autre piano à sons prolongés dont le système de répétition, comme celui du piano italien dont nous avons parlé plus haut, fonctionne au moyen d'une pédale ayant un volant comme moteur. Ce volant donne l'impulsion à une pièce fixée derrière la mécanique. Il y a du mérite à avoir imaginé et construit cet instrument qui peut trouver sa place parmi les hors-d'œuvre de nos festins d'harmonie.

L'harmonicorde inventé par M. Debain, — lequel a aussi inventé le piano mécanique sur lequel on joue comme à quatre mains en tournant

une manivelle,—l'harmonicorde, dis-je, se prête à de charmants effets. Cet instrument consiste en un harmonium et un piano à une seule corde pour chaque note, renfermés dans une même caisse. La corde s'harmonise très-bien avec les sons de l'harmonium, et le même clavier sert à cette double fonction. C'est la touche qui fait pénétrer l'air jusqu'à la lame vibrante en donnant l'impulsion du marteau destiné à frapper chaque corde.

Le piano Listz, de MM. Alexandre père et fils, est tout simplement et tout magnifiquement un grand piano à queue d'Érard accouplé à un bel harmonium d'Alexandre. Un musicien inspiré trouve dans le piano Listz, — dont Listz joue admirablement, — tous les éléments nécessaires à la manifestation de son génie.

Le piano-orgue de M. Fourneaux est une combinaison du même genre et qui va nous servir de transition toute naturelle au chapitre suivant, consacré à l'historique et au progrès de l'orgue expressif ou, si vous aimez mieux, de l'harmonium.

ORGUE EXPRESSIF OU HARMONIUM.

L'histoire de l'Orgue expressif formerait un volume, et nous n'avons que quelques pages à consacrer à l'*Anche libre*, base de cet instrument.

C'est peut-être à la guimbarde que nous devons l'orgue expressif. La guimbarde, en effet, est un petit instrument dans le milieu duquel se trouve placée une languette d'un métal élastique. On sait comment il se joue par l'action des poumons et l'ébranlement de la languette placée entre les dents et agitée par le doigt ; remplacez les poumons par un ou deux soufflets mus avec les pieds ; conservez la languette de métal élastique que vous assujettirez, non plus contre les dents, mais sur une sorte de bouche ou de case sonore, dont l'ouverture, plus ou moins grande, en rapport avec la largeur et la longueur de votre languette élastique, modifiera le diapason du son ; nommez cette languette élastique *anche libre* ; puis, au lieu de la mettre directement en vibration avec le doigt, prenez comme intermédiaire, un clavier de piano dont les touches, par un mouvement de bascule, soulèveront une soupape, laquelle recouvrant la case sonore, la laissera *libre*, pour que le courant d'air

fourni par les soufflets (ou pompes) puisse faire vibrer l'anche, et le problème est résolu, vous avez l'orgue expressif, l'harmonium.

La meilleure manière, parce qu'elle est la plus sûre, de faire l'histoire d'un instrument moderne, c'est de rechercher les brevets successifs d'addition et de perfectionnement dont il a été l'objet. C'est ce que nous avons fait pour l'harmonium, aidé en cette circonstance par un artiste passé maître en l'art de jouer de cet instrument, et qui le connaît mieux assurément que le premier qui l'a inventé : je veux parler de M. Frelon.

Il est généralement accrédité qu'un amateur de musique, M. Grenié, a été le créateur de l'orgue à anche libre. M. Frelon ne le croit pas. Sans en avoir la preuve, il est à peu près convaincu que l'idée-mère de l'orgue expressif, c'est-à-dire la réunion de l'anche libre sur un sommier, de deux soufflets, et d'un clavier semblable à celui du piano, a été réalisée en Allemagne bien avant 1810, époque où Grenié prit son premier brevet. Et cette conviction, il la puise dans ces paroles même de Grenié. On remarquera qu'elles ont été écrites en 1810. Nous rapprocherons les dates.

« J'allais, écrit Grenié, chez plusieurs facteurs. Aux questions que « je leur fis, ils répondirent qu'ils ne connaissaient point de jeu d'anches libres, et qu'ils n'en avaient jamais fait. Je fis exécuter tant bien « que mal une anche libre, et j'en fus assez content pour croire pouvoir « entreprendre d'en former le diapason. Mais le hasard vint à mon « secours en me montrant, chez un de mes amis, un orgue relégué « depuis trente ans dans un coin de la maison et qui contenait deux « octaves d'un jeu d'anches libres. »

Examinons, dit M. Frelon : les facteurs en France ne connaissaient point de jeu d'anches libres; ils n'en avaient jamais fait; mais *le hasard* conduit (heureux hasard !) M. Grenié dans le coin d'une maison amie, où se trouve un orgue *relégué depuis trente ans* et contenant deux octaves d'un jeu d'anches libres. Il y a là en effet, dirons-nous à notre tour, de fortes raisons de croire que Grenié n'est pas l'inventeur de cet instrument, mais le *découvreur*, pour me servir d'un néologisme devenu nécessaire.

Quoi qu'il en soit, le brevet de Grenié porte en substance : jeu d'orgue, rendu expressif par le moyen d'un plus ou moins grand volume d'air comprimé dans le sommier (Brevet de 5 août, tome VI, page 51).

Cet orgue comportait deux jeux et avait d'étendue trois octaves et demie.

Le 22 janvier 1816, Grenié prend un nouveau brevet de cinq ans dont voici le titre : Instrument de musique dit *orgue expressif*.

Silvestre, fabricant d'instruments de musique, à Mirecourt, prend, le 23 avril 1830, un brevet d'invention et de perfectionnement pour un « Orgue perfectionné, nommé par l'auteur *Kallist-Organon* ». Mais il avait obtenu antérieurement, de la Société royale des sciences, lettres et arts de Nancy, en date du 17 décembre 1829, un certificat dont voici un extrait : « Après avoir donné la description de ce nouvel instrument, « M. le Rapporteur en a fait connaître les avantages, dont le principal « est de réunir dans une très-petite dimension, non-seulement *les sons* « *de la flûte* et du *basson*, comme aux orgues ordinaires, mais encore « ceux de la *basse, du violon, du cor, et surtout du hautbois* qu'il imite « parfaitement...... Il mérite d'être encouragé comme introducteur, « en ce pays, d'une industrie nouvelle. »

Déjà, M. de Haldat, auteur du rapport ci-dessus mentionné, avait présenté à la même Société, en 1828, un petit instrument « *alors inconnu en France* », mais assez répandu en Allemagne, sous le nom de *Mound-Harmonic*. « Frappé, dit-il, de l'analogie de cet instrument avec « les sons si parfaits des pianos éoliens, dont les constructeurs avaient « jusqu'alors caché le mécanisme, je pensai qu'on pourrait imiter ces « pianos éoliens en mettant à profit cette invention du Mound-Har- « monic. C'est d'après la même idée que M. P.-F.-J. Sylvestre est par- « venu, à la suite de nombreux essais, à confectionner un instrument « dans lequel, le premier en France, il a appliqué au perfectionne- « ment des orgues, des *bouches harmoniques* d'une construction parti- « culière. » (Voir le brevet Sylvestre, du 23 avril 1830, le dessin représentant l'anche libre dans cette application particulière.)

N'oublions pas d'ajouter que cette idée première a été le point de départ d'un grand nombre de recherches et de progrès obtenus par les facteurs venus plus tard ; disons aussi que la forme intérieure du sommier, l'évidement de la case sonore et l'épaisseur du métal formant l'anche libre, la forme de ces anches constitue les moyens de modifier la qualité, le timbre et la force du son.

Érard (Sébastien) prend un brevet d'invention et de perfectionnement pour un sommier avec ses soupapes applicables à l'orgue pour le rendre susceptible d'enfler et de diminuer le son au simple toucher

(7 mai 1830). Mais ses premières études pour *l'expression au doigt* remontent au moins a 1797, ainsi qu'en témoigne en termes précis Grétry dans son *Essai sur la Musique*.

Le brevet de Grucker et Scholt (23 avril 1830) nous semble contenir, avec les progrès acquis antérieurement, presque tous les perfectionnements — au moins en substance — mis aujourd'hui en usage par tous les facteurs français et étrangers.

Ce brevet présente un orgue expressif de QUATRE JEUX. (Voir dans le brevet, le dessin D, fig. 4, lettres nº 1 *a*, nº 1 *b*, nº 1 *c* et nº 2 *d*.)

Une véritable innovation est celle-ci : « *Une seule touche fait parler* « TROIS JEUX *séparément ou simultanément*. Ce résultat est obtenu au « moyen de registres. »

Ces habiles facteurs faisaient des instruments d'une grande étendue réunissant les QUATRE JEUX *sur un seul sommier* (D. fig. 4).

Ils ouvraient leur sommier au-dessus des anches afin que la soupape, la case d'anche et l'anche elle-même, fussent enlevées avec toute la partie supérieure. Ils employèrent les registres ou pédales servant à ouvrir plusieurs jeux à la fois et mêmes tous les jeux.

Certes les noms de Myers, de Chameroy, de Fourneaux, de Dubus, de Merklin-Schultze, de Muller, de Stein, de Bruni doivent être comptés comme ayant aidé à propager l'*anche libre à clavier*; mais à partir de Grucker et Scholt, nous ne voyons guère en fait *d'inventions* que des applications nouvelles de choses connues. Cependant une découverte va surgir. C'est M. Martin, de Provins, qui, le 28 juillet 1849, prend titre pour un *orgue expressif à percussion*.

Application heureuse ou invention radicale, la percussion contribua puissamment à la fortune de l'orgue expressif, et cet instrument doit encore à M. Martin (de Provins) le prolongement isolé des notes et l'expression à la main. L'orgue expressif parlait lentement et difficilement. La percussion vint lui donner la rapidité et le brillant du piano. Avec la percussion le son a pris aussi une énergie et une pureté inconnues jusqu'alors à l'anche libre, il est devenu rond et plein, de grêle et de nasillard qu'il était.

L'EXPRESSION A LA MAIN (ou *Soufflerie différentielle*) est maintenant remplacée par la SOURDINE GÉNÉRALE pour les Basses et les Dessus, qui parait offrir, avec les mêmes avantages, plus de solidité dans l'instrument.

Le prolongement d'une ou de plusieurs notes à volonté, appliqué à

l'orgue expressif à registres, fait de cet instrument un véritable orchestre réduit, sans doute, mais d'une puissance inconnue avant ce perfectionnement si notable. Un simple coup de genou de l'exécutant suffit à produire l'effet désiré.

Si cette notice n'était aussi réduite, nous aurions eu à mentionner les travaux importants de M. Debain et ceux de ses dignes rivaux, MM. Alexandre père et fils, Mustel et Fourneaux. Ce dernier facteur est, je crois, le premier qui ait eu l'idée de placer les anches en rapport direct avec la soufflerie. Il est aussi, d'après le rapport des délégués des ouvriers facteurs d'harmoniums à l'Exposition, le premier qui ait construit des orgues expressifs à deux claviers et à deux jeux d'anches libres, sonnant huit et seize pieds. Un clavier faisait parler un jeu, l'autre clavier les deux jeux ensemble. A M. Debain, l'industrie vraiment nationale, pour la France, des orgues à anches libres, doit une plus grande, une plus complète et une meilleure variété de timbres.

Cet habile ouvrier n'a cessé de chercher et souvent il a trouvé de très-heureuses modifications à l'instrument qui a fait sa gloire et sa fortune. Son harmonium gigantesque à 50 jeux est une pièce hors ligne. M. Debain n'aurait pas mieux fait s'il avait ambitionné le titre de docteur ès-harmonium. Quel assemblage de pièces dans ce colosse de l'anche libre! On n'y compte pas moins de 3,050 anches groupées par séries de 61 formant chaque jeu parmi lesquels des diapasons de 32 pieds et de 16 pieds, qui malgré leur étonnante grandeur vibrent facilement, grâce à la disposition des sommiers. Sans doute, tous les jeux n'ont ni le timbre ni la plénitude désirables, mais il en est de fort beaux, et en somme M. Debain a prouvé une fois de plus qu'il est digne de sa réputation et de la médaille d'or qu'il eût obtenue sans aucun doute, si par ses fonctions d'expert auprès du jury il n'avait été mis hors de concours.

M. Mustel — un nom qui grandit tous les jours — a enrichi l'harmonium de la double expression dont l'idée première appartient à M. Martin (de Provins) et qui est une conquête vraiment admirable.

Quant à MM. Alexandre père et fils, ils ont, en facteurs éclectiques, mis à profit avec une rare sagacité tous les perfectionnements à mesure qu'ils se produisaient. Leurs instruments sont des modèles accomplis d'harmoniums de tous les genres, de toutes les ressources et de tous les prix, depuis l'orgue à cent francs jusqu'aux orgues de salons, imitation des orgues à tuyaux, riches de forme et riches d'ornementation, dont les sons de la plus grande beauté remplissent avec autant d'avan-

tage une église de moyenne dimension et une salle de concert de deux à trois mille personnes. Qui n'a vu l'incomparable usine d'Ivry, où ces Messieurs ont édifié leur fabrique d'harmoniums, ne peut se faire une juste idée de cet établissement grandiose et de l'étonnante activité qui y règne partout. Il est vrai, nous l'avons dit, que la fabrication des harmoniums est une industrie nationale pour nous, et que MM. Alexandre père et fils ont des débouchés ouverts dans toutes les parties du monde. La médaille d'or qu'ils ont reçue à la dernière Exposition, après tant d'autres récompenses de premier ordre, est à la fois un prix de concours pour l'excellence de leurs instruments et un hommage rendu aux efforts qu'ils n'ont cessé de faire pour la vulgarisation de l'harmonium.

MM. Conty et Richard, à Paris, tiennent haut et ferme le drapeau de l'anche libre. Ces Messieurs se sont attachés à enrichir leurs harmoniums de timbres nouveaux, et ils ont quelquefois réussi au gré des plus difficiles.

Ils ont notamment un jeu de harpe éolienne d'une grande pureté et qui sonne huit pieds à la base et seize pieds dans le dessus. L'instrument qu'ils ont envoyé trop tard à l'Exposition pour qu'il pût être l'objet d'un examen de la part du jury, est un harmonium parfait, de huit jeux d'anches, avec percussion, de dix-neuf registres et de deux genouillères pour l'expression du bas et du haut de l'échelle des sons. Cet instrument joué par des artistes habiles a donné les résultats les plus satisfaisants.

Le grand harmonium exposé par MM. Alexandre Rousseau et Cie, à Paris, est à la fois un orgue remarquable et un meuble hors ligne par ses peintures de prix, car elles sont signées Lazerges, un de nos peintres coloristes les plus recherchés des fins amateurs. Les tuyaux figuratifs de cet orgue exceptionnel, qui semblent d'argent, tant l'étain est fin et éclatant, font mieux ressortir encore les sculptures si soignées de M. Frenois, taillées dans un bois noir et poli, de l'aspect le plus sévère et le plus riche.

M. Rodolphe, de Paris, offre de bons instruments, honnêtement fabriqués, et MM. Salaun-Schwab et Cie en fournissent de plus réussis encore peut-être, comme qualité de sons et variétés de jeux.

Enfin n'oublions pas, dans cette rapide revue de la facture française des anches libres, le successeur de M. Martin (de Provins), M. Bourlet, à Paris, dont les instruments très-soignés réunissent la puissance à la douceur et toutes les nuances de la palette sonore.

Parmi les instruments d'exception nous devons une mention très-honorable au *typhone* de M. Mustel, le savant et artistique ouvrier. L'idée du *typhone* n'est pas nouvelle, mais M. Mustel se l'est appropriée avec un succès complet. Cet instrument, dont les sons ont une qualité *sui generis*, a pour organes des diapasons à fourches, fixés sur des boîtes résonnantes. Ces lames, qui ne se désaccordent jamais et résonnent avec un charme un peu énervant à la longue, sont mises en vibration par des marteaux, comme cela arrive pour les cordes dans les pianos.

Et maintenant que les facteurs d'accordéons et de tous les petits instruments de fantaisie qui dérivent de l'anche libre nous pardonnent de ne pas entrer dans le détail de leur fabrication. Nous irions loin si, après avoir examiné les accordéons de M. Busson, nous devions consacrer un article spécial à l'accordéon-flûte, à l'harmoniflûte, au miniflûte, au flûtina, au mélodina, au mélophone, à l'angéliphone, au polka-trembleur, au cecilium, au violino et à toutes les voix expressives, célestes, en sourdine et en trémolo qui sont certainement d'agréables joujoux, mais ne sauraient s'élever à la dignité d'instruments de musique sérieux.

LES GRANDES ORGUES.

On a dit du grand orgue d'église qu'il est le roi des instruments. On aurait pu dire qu'il est le royaume même des sons. Pénétrez dans l'intérieur d'un de ces monuments d'harmonie, tels, par exemple, que l'orgue de Saint-Denis, et vous serez aussi étonné qu'émerveillé des organes par milliers dont se compose le mammouth de la facture instrumentale.

J'ai cité l'orgue de Saint-Denis parce que, dans ma jeunesse, j'allais souvent l'entendre et que je l'ai visité de fond en comble sous la direction de M. Charles Simon, l'organiste titulaire de ce Chapitre et mon ami, avant même que je ne fusse né, car il a été un des témoins du mariage de mon père et de ma mère.

Une sorte de vertige s'empare du curieux qui, pour la première fois, examine l'intérieur d'un grand orgue. Les tuyaux semblent pousser à vue d'œil partout où la vue peut s'étendre, et vous en pourriez compter 6,706 à l'orgue de Saint-Sulpice. Mais les tuyaux ne sont que les nerfs, pour ainsi dire, du monstre harmonieux, et ses autres

parties constitutives les plus importantes sont la mécanique, ses poumons, — ou, si vous aimez mieux, la soufflerie, — les sonneries, les registres et les claviers.

M. Charles Simon était non-seulement un organiste de beaucoup d'imagination, un improvisateur coloriste qui pendant de longues années a su attirer le monde musical à l'orgue de Notre-Dame-des-Victoires, mais un expert en l'art de recevoir un orgue, c'est-à-dire de l'examiner pièce à pièce et d'en découvrir les côtés défectueux. Il a même écrit un manuel sur cette matière, et il ne m'en coûterait pas beaucoup de vous conduire, à sa suite, dans ce labyrinthe de la muse du son. Mais cette promenade, assurément intéressante, nous conduirait trop loin au moment où l'épaisseur du présent volume nous commande d'être concis.

Après avoir entendu résonner sous les voûtes de pierres qui servent à propager leurs longues et puissantes vibrations, les orgues de Saint-Denis, de Saint-Eustache, de la Madeleine, de Notre-Dame de Paris, de Saint-Roch, de Saint-Sulpice, de Saint-Vincent-de-Paul, de la Trinité et bon nombre de grandes orgues de la province parmi lesquelles nous citerons celui de Beauvais, on reste persuadé que l'art si complexe, si savant de la construction de ces gigantesques instruments est arrivé, en France, à son dernier degré de perfection. Barker, l'inventeur du levier pneumatique, est Anglais ; mais son invention, d'une si grande importance, est devenue française par l'accueil intelligent et empressé qu'il reçut auprès de M. Cavaillé-Coll qui en fit la première application à l'orgue de Saint-Denis. De M. Cavaillé-Coll placé hors de concours à cause de sa coopération dans les travaux du jury, nous ne parlerons pas longuement. Ce serait inutile. Les hommes compétents, les artistes et même les simples amateurs connaissent ses travaux et ont appris à en apprécier les rares mérites. Fils et petit-fils de facteurs d'orgues, le savant constructeur qui nous occupe n'avait pas dix-huit ans, quand son père lui confia la réparation de l'orgue de Lérida, en Espagne : ce qu'il fit à la grande satisfaction des intéressés. Pour donner un aliment à sa jeune imagination, nous le voyons construire à Toulouse un instrument nouveau, le poïkilorgue, mélange de piano et d'anches vibrantes. Paris l'attirait. Il quitte la province pour la capitale, en 1833. A peine arrivé, il apprend que le projet d'un orgue pour l'abbaye de Saint-Denis est mis au concours. Deux jours lui suffisent pour improviser dans un accès de fièvre les plans et les devis. Il concourt sans oser espérer, et l'emporte sur ses concurrents.

Les inventions et les perfectionnements de M. Aristide Cavaillé sont nombreux, et il n'a jamais voulu en faire breveter aucun. Après avoir perfectionné une première fois la soufflerie en 1830, il invente neuf ans plus tard un autre système de soufflerie à diverses pressions; puis un nouveau système de sommiers à double laye, dont la facture des grandes orgues de tous les pays a si largement profité. Son génie inventif se tourne sur les pédales de combinaison qui enrichissent l'instrument d'une infinité de ressources nouvelles. Viennent ensuite des jeux nouveaux formant toute une famille et nommés *jeux harmoniques*. Parlerai-je de son nouveau moteur pneumatique à double effet pour le tirage des registres et d'une foule d'autres modifications plus ou moins importantes? Entrerai-je dans le détail de ses travaux purement scientifiques dont il a eu à entretenir l'Académie des sciences, tels, par exemple, que la détermination des tuyaux d'orgue par rapport à leur intonation, ses mémoires sur le diapason normal, ses écrits sur l'orgue et son architecture? Encore une fois, la place désormais nous est limitée, et les productions de M. Cavaillé-Coll sont suffisamment connues. Cet artiste constructeur n'a envoyé au Champ-de-Mars qu'un orgue de chapelle, mais ses magnifiques travaux sont exposés d'une manière permanente dans nos principales basiliques où elles font l'admiration de tous les connaisseurs. On peut voir du reste, par l'énumération suivante des principales orgues d'Europe, la part qui revient à M. Cavaillé-Coll dans la grande facture : Orgue de Notre-Dame de Paris (cinq claviers et un pédalier). — Orgue de Saint-Sulpice de Paris, construit primitivement par le célèbre Cliquot, en 1781, mais dont il ne reste plus de ce facteur que les tuyaux et les sommiers (cinq claviers et un pédalier). — Orgue de la cathédrale d'Ulm (quatre claviers et un pédalier). — Orgue de la basilique de Saint-Denis (trois claviers et un pédalier). — Orgue de Lucerne, en Suisse (quatre claviers et un pédalier).—Orgue de la cathédrale de Haarlem (trois claviers et un pédalier). — Orgue de Saint-Eustache (quatre claviers et un pédalier). — Orgue de Birmingham, en Angleterre (trois claviers et un pédalier).— Orgue de la Madeleine de Paris (quatre claviers et un pédalier).

Nous avons parlé, dans le chapitre consacré à la Belgique, des remarquables instruments de la maison Merklin-Schutze et Cie. Ces messieurs, à cheval sur deux nations, ont aussi en France une importante manufacture.

Après avoir mentionné, avec les honneurs qu'elles méritent, les orgues exposées au Champ-de-Mars par MM. Stoltz et fils, mes lecteurs me sauront gré d'emprunter aux délégués facteurs de grandes orgues la description d'un système très-curieux dû à MM. Leroy et Legendre. Ce système se trouve appliqué à un orgue de 30 jeux destiné à... je vous le donne en cent... à la ville de Pékin, en Chine. Que deviennent les murailles physiques et morales dont le plus céleste des empires a voulu s'entourer ? Mais place à la description de l'instrument franco-chinois. « Ce système a pour base le levier pneumatique. On y retrouve le petit soufflet moteur, placé à côté de chaque soupape des sommiers. Ce petit soufflet, qui est cunéiforme, et qui varie de 4 à 6 centimètres suivant la force à vaincre, est relié par un mouvement direct avec la soupape qui doit laisser le vent dans la gravure du sommier; ce levier est chargé au moyen de l'air comprimé et d'après une pression d'air suffisante eu égard à la distance à parcourir. Cet air comprimé est dans une ou plusieurs boîtes, dans lesquelles se trouvent autant de petits pistons que de mouvements divers à obtenir. Ces pistons sont reliés par une vergette aux touches des claviers; au-dessus de toutes les petites soupapes sont également reliés autant de tubes en métal très-malléables qui vont porter leur orifice dans l'intérieur des petits soufflets; aussitôt qu'une touche fait lever un piston, l'air comprimé dans la boîte s'échappe par cette ouverture et chasse la colonne d'air libre qui remplit le tube et se précipite instantanément dans le petit soufflet, lequel se gonfle et ouvre la soupape qui laisse pénétrer le vent des grands soufflets aux tuyaux. » Sans être facteur d'orgue, on comprend, quand on n'est pas tout à fait étranger au mécanisme de cet instrument, que par ce système l'attaque doive être très-prompte et très-sûre. Que vont dire de cet orgue français les bons habitants de Pékin ? Ils finiront peut-être par penser que nous ne sommes pas aussi sauvages qu'ils l'avaient cru.

Mentionnons, pour terminer ce chapitre sur les orgues, les orgues mécaniques de Gavioli et celles de Kelsen, puis le carillon de M. Bollée, du Mans. Et pour finir par une antithèse, — figure de rhétorique très en honneur depuis 1830, — souffrez qu'après avoir parlé des colossales machines d'harmonie, je colle à votre oreille une des boîtes à musique de M. Brémond, de Paris. Ces passe-temps mélodiques valent bien ceux de la Suisse.

INSTRUMENTS A VENT EN CUIVRE.

Un homme résume cette Exposition parce que cet homme est l'histoire vivante de tous les progrès qui, depuis trente ans, ont révolutionné la fabrication des instruments en cuivre. Ce qui n'empêche pas un certain nombre de facteurs français, nous le verrons plus loin, de produire d'excellents instruments auxquels tout le monde rend justice. Mais...

Il est un *roi* devant qui je m'incline.

Ce roi du cuivre, ai-je besoin de le nommer? c'est Adolphe Sax.

Le jury, composé de notabilités françaises et étrangères, a jugé Adolphe Sax digne d'une récompense exceptionnelle. Ce n'est point la médaille d'or qui lui a été donnée pour l'ensemble de ses belles découvertes, c'est *le grand prix*, quelque chose comme un bâton de maréchal.

Cette récompense, il l'a obtenue dans des conditions tout à fait exceptionnelles, car il est le *seul grand prix* pour toute la facture du monde entier. Il prime ainsi de deux degrés la facture des instruments à vent en cuivre, les récompenses les plus élevées de ses concurrents directs n'étant que des médailles d'argent. L'unanimité s'est réunie pour accorder ce prix hors ligne à Adolphe Sax, aussi bien dans le jury de classe que dans le jury de groupe.

Voici un extrait du rapport qui concerne cet artiste inventeur :

« Le jury de la classe 10 et le groupe II ont voté à l'unanimité la « proposition d'un GRAND PRIX pour M. Adolphe Sax, fabricant d'instru- « ments à vent. Cette distinction a paru justifiée par l'importance des « travaux de cet artiste industriel. M. Adolphe Sax est l'inventeur le « plus remarquable dans l'histoire de la fabrication des instruments de « musique..... »

Laissez-moi vous faire un aveu : pour Adolphe Sax, je suis plus qu'un critique; je suis un ami de vingt-cinq ans, et je crois fermement lui avoir sauvé la vie, puisqu'il la doit au docteur Noir qu'il n'eût jamais connu sans moi.

Vous avez sans doute vu jouer cette pièce charmante qui a pour titre le *Voyage de monsieur Périchon*; vous savez de quelle tendre sollicitude M. Périchon entoure l'homme dont il croit avoir sauvé la vie. Eh bien! je suis un peu le Périchon d'Adolphe Sax. Croyant qu'il succomberait à

une maladie miraculeusement guérie par un charlatan inconnu, quand tous les princes de la science la déclaraient sans remède, et craignant que Sax ne mourût avant d'avoir établi tous ses droits à la postérité, j'ai écrit sur sa vie et ses œuvres un volume grand in-8° de 552 pages, 30 lignes à la page, 48 lettres à la ligne, — une bible. Le livre a paru trop tôt, puisque Sax n'est pas mort dans le temps prescrit par la science. Je ne lui en fais pas un reproche, je constate simplement un fait. Or il fallait — c'était écrit — une victime en cette affaire pour plaire aux dieux et même aux hommes : j'ai sacrifié le livre en le retirant de chez le libraire.

Quelle plus belle occasion pour moi de faire revivre cet ouvrage en lui empruntant quelques épisodes de la vie de l'artiste inventeur sur lequel il avait été fait ? Des occasions semblables, un auteur ne les manque jamais, et je ne sache pas, d'ailleurs, qu'il se trouve dans un roman quelconque un personnage dont la vie soit plus accidentée et plus émouvante que celle de Sax. Mais un esprit de cette trempe ne s'arrête pas en chemin, et je me suis aperçu, en parcourant mon livre, qu'il n'est plus à la hauteur du héros. J'avais dressé le long et très-curieux tableau des inventions de Sax et de ses perfectionnements; ce tableau aurait, à cette heure, besoin d'une rallonge.

Il faudrait ajouter à cette nomenclature ses instruments à six pistons et à tubes indépendants, ses timbales sans chaudron non hygrométriques, un plan de salle de spectacle dont nous avons donné plus haut les dessins (page 268) et dont nous avons laissé l'inventeur lui-même exposer les avantages; enfin un petit instrument plus médical que musical, plus hygiénique que médical, que l'inventeur appelle *goudronnière* ou *émanateur hygiénique.*

Nous avons eu déjà l'occasion de parler en passant du système des instruments à six pistons et à tubes indépendants ; nous allons compléter nos explications à ce sujet et nous toucherons aux timbales sans chaudron ; mais nous ne résistons pas au désir de vous entretenir tout d'abord un instant de la goudronnière. Sax, qui s'est occupé de médecine pendant sa maladie, avait lu, je ne sais où, que dès la plus haute antiquité, les médecins envoyaient les phthisiques respirer les émanations goudronneuses des pins dans les forêts de la Crète et de la Libye. Il savait que les poitrines délicates se fortifient par le séjour d'Arcachon, grâce aux saines émanations d'une des plus belles forêts de pins qui soit en France. Des docteurs lui dirent qu'au moyen âge, les sub-

stances résineuses défrayaient la thérapeutique des maladies de la poitrine, et il sut que de tout temps l'eau de goudron a été recommandée contre les affections des organes respiratoires. Sax avait eu des frères et des sœurs morts de la poitrine, et il pensa que si l'usage des instruments à vent est un bon exercice gymnastique pour les poumons, on pouvait abuser de cet exercice et par suite avoir à souffrir des bronches et des cordes vocales. Médecine et musique, — qui du reste autrefois furent deux branches d'une seule et même science, — se lièrent étroitement dans son esprit, et il se dit que puisque tous les malades ne pouvaient pas aller respirer l'air balsamique des pins dans la forêt, il fallait faire venir la forêt chez tous les valétudinaires.

Sax est de ces hommes énergiques qui croient à la puissance sans limite de la volonté.

Ses tâtonnements furent nombreux, car on n'invente rien du premier coup. C'est après bien des rectifications qu'il finit par trouver un modèle d'appareil très-simple, très-portatif, très-réussi. Présentée à l'Académie par M. Coste, la *goudronnière* a été approuvée par le docteur Velpeau, et prescrite par MM. les docteurs Trousseau, Cabarrus, Pidoux, Burg, Laroque, etc.

Voilà donc Sax devenu presque médecin. Pourquoi pas? Weber, l'immortel auteur de *Freyschütz*, ne s'est-il pas fait lithographe, et n'a-t-il pas, par quelques essais heureux, contribué aux progrès de la lithographie?

Mais laissons le goudron et revenons aux choses de la musique.

L'application aux instruments de cuivre à embouchure à bocal des six pistons ascendants et à tubes indépendants constitue une véritable transformation, ou, pour mieux dire, une révolution radicale de ces instruments.

Les instruments de l'ancien système, c'est-à-dire à trois pistons descendants et dépendants, malgré leurs incontestables avantages sur les instruments primitifs à tube simple, et même sur les instruments à clefs, tels que bugles, ophicléides, etc., avantages qu'on n'avait pu obtenir qu'au détriment de la franchise et de la pureté du timbre, étaient bien loin encore d'avoir atteint la perfection désirable. Au point de vue si important de la justesse, de l'égalité et du caractère de la voix, ils étaient surtout très-défectueux. En voici la raison principale.

Chacun des pistons avait pour fonction d'allonger le tube d'une manière différente : l'un le baissait d'un demi-ton, l'autre d'un ton, et

enfin le troisième d'un ton et demi. Si l'on ne s'était servi qu'isolément de chacun de ces pistons, les quatre tubes fondamentaux, en y comprenant l'instrument à vide, étant entre eux dans de justes proportions, tous les sons compris dans les séries harmoniques engendrées par chacun d'eux eussent été dans un parfait rapport de justesse; mais on ne pouvait se contenter de ces quatre tubes, parce qu'ils laissaient des lacunes dans divers points de l'échelle chromatique. Afin de remplir certaines de ces lacunes et d'en diminuer d'autres, on dut se servir des pistons, non-seulement un à un, mais encore deux à deux et même trois à trois, ce qui, au lieu de quatre tubes fondamentaux, en donna sept, savoir : 1° l'instrument à vide; 2° le premier piston ; 3° le deuxième piston ; 4° le troisième piston ou bien le premier et le deuxième ensemble ; 5° le deuxième et le troisième ensemble ; 6° le premier et le troisième ensemble ; 7° les trois pistons ensemble. Ces sept tubes fondamentaux étaient en général à distance de demi-ton l'un de l'autre : ainsi, si l'instrument à vide donnait *ut* pour son fondamental, les autres pistons ou combinaisons de pistons donnaient *si, si bémol, la, la bémol, sol* et *fa dièse*.

Si les tubes additionnels, mis en communication avec le tube principal pris isolément, avaient une longueur mathématiquement juste, il est clair qu'en employant les pistons par combinaisons, les longueurs engendrées ne pouvaient plus être dans des proportions exactes. Si, par exemple, le tube principal donnant *ut*, on baissait le troisième piston, on obtenait un *la* juste ; si, au lieu du troisième, on prenait le premier, on avait un *si bémol* juste ; mais si l'on baissait à la fois le premier et le troisième pistons, on ne pouvait obtenir qu'un *sol* beaucoup trop haut. En effet, en supposant, par hypothèse, que le tube principal donnant *ut* mesure un mètre de longueur, il faut, d'après les lois de l'acoustique, que le premier piston qui donnera *si bémol* allonge le tube principal d'un huitième de sa longueur, c'est-à-dire que son tube additionnel ait le huitième d'un mètre, ou $0^{m},125$; il faut également, et d'après les mêmes principes, que le troisième piston qui donnera *la* allonge le tube principal d'un quart de sa longueur, c'est-à-dire que son tube additionnel ait le quart d'un mètre, ou $0^{m},25$.

Si maintenant, étant baissé le troisième piston, — position où le tube total a $1^{m},25$ de longueur et donne un *la* juste, — on veut obtenir un *sol*, il faudra pour cela allonger le tube d'un huitième de sa longueur, c'est-à-dire à très-peu près de $0^{m},157$; or, en baissant le premier pis-

ton, moyen qu'on emploie, on ne l'allonge que de $0^{m},125$, le tube *sol*, au lieu d'avoir $1^{m},407$, n'a que $1^{m},375$ de longueur. Ce tube est donc trop court de $0^{m},032$, par conséquent beaucoup trop haut. Il est inutile de dire que le son fondamental *sol* n'étant pas en rapport exact avec les autres fondamentaux, toute la série de ses harmoniques sera en discordance avec les autres séries congénères, en un mot l'instrument sera faux. Afin de répartir les différences aussi également que possible, on donne aux tubes additionnels des longueurs moyennes, ce qui ne corrige pas la fausseté, mais la répand plus uniformément sur toute l'étendue de l'instrument.

Les explications qui précèdent peuvent s'appliquer avec une égale rigueur à toutes les autres combinaisons possibles dans l'emploi simultané de deux ou de trois pistons.

Ceux qui prétendent qu'on peut construire avec l'ancien système des pistons dépendants un instrument juste au moyen de procédés ou de modes de fabrication particuliers, avancent un fait matériellement impossible, nous croyons l'avoir démontré jusqu'à l'évidence.

Ce défaut de justesse inhérent au système des tubes additionnels s'ajoutant, tantôt isolément, tantôt ensemble, au tube principal de l'instrument, ne pouvait être à peu près corrigé que par les lèvres de l'artiste ; mais cette correction approximative ne s'obtenait qu'au détriment de l'égalité et de la sûreté du son. On ne pouvait arriver à jouer à peu près juste qu'à force d'étude et de talent, et encore, dans les traits rapides, cette justesse approximative faisait défaut à l'artiste le plus habile et le mieux doué.

Encore quelques mots pour compléter nos explications relatives au système des six pistons ascendants à tubes indépendants. Dans ce système, les pistons agissent toujours isolément, ne s'ajoutent jamais ni entre eux ni ensemble au corps principal de l'instrument ; les longueurs de leurs tubes restent en conséquence toujours entre elles dans des rapports absolument exacts, et la gamme chromatique engendrée par les séries harmoniques des sept tubes est juste dans toute son étendue. Un grand nombre de notes faisant à la fois partie de plusieurs séries harmoniques, on peut les obtenir à l'aide de plusieurs doigtés. Il y a des sons qui se produisent avec trois ou quatre doigtés différents. Quoique ces sons soient justes dans chacune des séries où ils se rencontrent, ils se différencient cependant par de légères nuances ; un artiste de goût et

de tact saura les employer avec intelligence. Un son sur une série sera plus propre à exprimer une *sensible*; le même son sur une autre série vaudra mieux employé comme *septième*. Les six pistons, divisés en deux groupes de trois, viennent se placer naturellement sous les mains de l'exécutant, ce qui lui permet de maintenir solidement son instrument en lui laissant toute l'indépendance de ses doigts. L'exécution est devenue si facile sur les instruments à six pistons, que des artistes sont arrivés, au bout de quelques mois d'étude, à jouer des *solos* et des *concertos* hérissés de traits rapides, de gammes diatoniques et chromatiques, de sauts, d'arpéges, de dessins et d'ornements de toutes sortes, avec une rapidité, une fluidité que pourraient leur envier les meilleurs chanteurs ou les plus habiles virtuoses sur les instruments les plus favorisés, tel que la flûte, le violon, le piano, etc.

Si l'artiste peut vaincre en peu de temps les plus grandes difficultés sur les instruments à six pistons, ces instruments n'en sont que plus propres au chant simple et large. Qui peut le plus peut le moins; l'exécutant pourra donc, si cela lui convient, ne demander aux instruments à six pistons que ce qu'il demandait aux instruments ordinaires; il l'obtiendra même avec beaucoup de supériorité, au point de vue de l'égalité, de la facilité, de la sonorité et de la justesse. Dans tous les cas, avec les instruments à six pistons, les compositeurs ont l'immense avantage d'écrire dans tous les tons, et de moduler au gré de leur inspiration sans aucune solution de continuité dans leur emploi.

Les instruments à six pistons représentent exactement sept tubes simples: aussi ces instruments ont-ils intégralement reconquis la pureté du timbre naturel aux instruments simples, timbre que l'emploi des trois pistons descendants et dépendants ordinaires, à cause des étranglements, des angles et courbures multipliées qu'ils nécessitaient impérieusement, avait sensiblement altéré. Des expériences concluantes ont maintes fois démontré aux hommes les plus compétents la parfaite vérité du fait que je viens d'avancer.

Les instruments à six pistons sont aujourd'hui heureusement employés dans un grand nombre de musiques d'harmonie et de fanfares civiles et militaires [1], ils sont enseignés par MM. les professeurs Forestier et Dieppo dans les classes spéciales du Conservatoire impérial de musique.

1. Dans la musique de la garde de Paris, les instruments de cuivre de l'ancien système ont été remplacés par des instruments à six pistons; ces derniers instruments étaient également employés dans la musique des guides, récemment supprimée.

La brillante fanfare qu'on entend à l'Opéra, au lever du rideau du premier acte d'*Hamlet*, dernier ouvrage d'Ambroise Thomas, est exclusivement composée de trompettes et de trombones ténors, basses et contrebasses à six pistons ascendants et à tubes indépendants.

Les trombones bases et contrebasses, le premier à six pistons, sont d'un timbre extrêmement strident et d'une incomparable puissance : aussi ont-ils été admis récemment, non-seulement dans la musique de la Garde de Paris, mais dans plusieurs autres excellents orchestres.

Tous ces instruments, trompettes et trombones, ont une forme identiques; leurs pavillons ont conservé la direction en avant du pavillon du trombone à coulisse. Le trombone contre-basse en *si bémol* est de création entièrement nouvelle.

Dans les instruments graves, il était urgent, pour obtenir de solides et bonnes basses, de combler l'espace compris entre l'étendue ordinaire et les notes appelées *pédales*. Pour y parvenir, un septième piston a été ajouté, dont le double effet est de descendre l'instrument d'une quarte, et, par l'intermédiaire d'un mécanisme particulier, de permettre aux autres pistons, lorsqu'ils fonctionnent et ouvrent les tubes additionnels qu'ils commandent, d'agir en même temps sur une coulisse de compensation qui allonge aussi ces tubes additionnels d'une quarte et les maintient en bonne relation avec le tube principal allongé par le septième piston.

Adolphe Sax a également appliqué au cor son système des pistons ascendants ; seulement il s'est contenté d'y adapter trois, quatre ou cinq pistons ascendants. La nature de cet instrument rendait cette adjonction suffisante.

Sous le nom de *timbales sans chaudron non hygrométriques*, cet infatigable Adolphe Sax présente au monde musical une espèce de timbale simplement montée sur un cercle métallique. Au moyen d'un enduit particulier, l'inventeur a trouvé le secret de rendre la peau des timbales, des grosses caisses et des tambours presque insensible à l'humidité : ce qui fait que leur justesse est inaltérable. Ces timbales sans chaudron, qui s'enlèvent de leur pied, ont une sonorité au moins aussi belle et certainement plus appréciable que celle des timbales à chaudron. Je les ai entendues souvent, et j'en parle en toute connaissance de cause. Mais alors pourquoi les chaudrons ? me demanderez-vous. Mon Dieu ! c'est bien simple. Quelqu'un, un jour, a tendu une peau sur un chaudron, et tous ceux qui ont tendu de nouvelles peaux l'ont fait

sur d'autres chaudrons. C'est ainsi que les générations nouvelles héritent des générations passées une foule d'excellentes choses avec beaucoup plus de choses inutiles, baroques, ridicules, nuisibles ou bêtes. De temps à autre, il est vrai, apparaît un homme de bon sens, passionné pour la vérité, qui rectifie une erreur, apporte la lumière où régnaient les ténèbres et rend ainsi service à la société. Suivant les époques, le degré de civilisation, l'esprit religieux, le gouvernement, on persécute l'audacieux, qu'on traite d'ennemi de Dieu, on le jette en prison, on le brûle en place publique, on l'exile, ou bien on lui fait la grâce de le laisser vivre, à l'égal du plus humble et du plus inutile citoyen, comme il peut et de ce qu'il peut. Quelquefois on le récompense... en lui élevant une statue après sa mort.

Voyez Sax, par exemple, et dites-moi si, jusque dans ces derniers temps, il n'a pas été le martyr de son esprit d'invention. La réalité prend ici tout le caractère de la fiction, et la vérité devient invraisemblable. Écoutez cette histoire étonnante :

Adolphe Sax naquit à...

Mais qu'allais-je faire? un livre quand c'est un article que je dois écrire? Heureux ceux qui savent beaucoup dire en peu de mots. Je n'ai pas ce don, et devant la multiplicité des travaux enfantés par le génie spécial de l'artiste-facteur qui m'occupe, j'hésite à parler, de peur d'en trop dire ou de n'en pas dire assez.

Après la maison Adolphe Sax (la plus importante, par la bonne qualité des instruments en général), se place, par le chiffre des affaires, la maison Gautrot, de Paris. Ici je cède la parole à Lacume.

M Gautrot, dit ce critique compétent dans son excellent examen des instruments à vent de la facture européenne, M. Gautrot s'annonce dans son prospectus comme la plus importante maison de l'Europe dans son industrie. Autant dire du monde entier. Je n'ai nulle raison de mettre en quarantaine l'opinion que M. Gautrot a de lui-même, bien que je doute de la complaisance de ses confrères à lui communiquer leurs livres.

A quoi donc M. Gautrot doit-il l'immense extension de ses affaires?

Au bon marché, n'en doutez pas.

En effet, les instruments de M. Gautrot sont répandus partout; pas de village où vous ne trouviez trombones ou pistons portant sa marque. Mais aussi, hélas! pas de trombone ou de piston portant sa marque qui n'offre aussi celle de nombreuses réparations.

Voilà, et avant tout autre examen, le vice capital de la facture de M. Gautrot.

M. Gautrot a compris depuis longtemps que le vrai secret des grandes affaires était dans le gain modeste et la vente énorme. Aussi s'est-il dès le premier jour appliqué à dépasser tous ses confrères sur le terrain du bon marché. Il tient la corde, en effet, mais à quelles conditions!

J'ai présentes encore à la mémoire les interminables séances durant lesquelles j'ai tenté de mettre d'accord tel cornet ou tel baryton d'élève, déjouant les plus patientes combinaisons. Pas moyen d'y arriver, trop heureux lorsque durant ce pénible labeur les tubes des coulisses ne nous restaient pas aux doigts.

Je ne suis pas assez facteur pour savoir s'il est beaucoup plus difficile de souder bien que de mal souder. Mais j'assure que la première chose à rechercher dans un instrument, c'est la justesse. A cela on me répondra que les instruments à trois ou à quatre pistons ne peuvent pas être absolument justes.

Parbleu, je le sais bien; je sais que sur les trente notes environ dont peut disposer un cornet ordinaire, la moitié à peu près sont mauvaises, ou mal accordées suivant les lois du tempérament, ce dont on s'aperçoit trop bien toutes les fois que la plus petite modulation enharmonique se présente.

Mais cependant le soin remédie à ce grave inconvénient, et si les beaux instruments exposés par M. Gautrot n'ont pas la désespérante perfection, comme timbre ou justesse, des nouveaux instruments Sax, du moins sont-ils très-satisfaisants, et, les lèvres de l'exécutant aidant, se prêtent-ils à tout ce que l'on est en droit d'en attendre. Je sais que ce résultat ne s'obtient que grâce à un long travail qui doit se trouver rémunéré par le prix de l'instrument. Mais sans exiger autant, je regrette, pour M. Gautrot lui-même, que cette question si essentielle de la justesse l'ait si peu préoccupé dans ses instruments ordinaires. Ce que je dis là, tous les professeurs, tous les directeurs de musiques civiles le savent au moins autant que moi. Mais que faire? L'appât irrésistible du bon marché est là, et tel mélomane peu aisé, qui n'attend rien des libéralités de son député ou de son conseil municipal, s'estime fort heureux d'avoir, tant bien que mal, pour ses vingt francs, un cornet qui lui permette de prendre sa place dans le cercle harmonieux le dimanche sur la promenade.

Ce mot cruel d'un facteur anglais me revient trop souvent à la mémoire : « Monsieur, quand nous voulons de la pacotille, nous faisons venir de « France. »

Ainsi donc, voilà formulé, avant tout autre examen, le reproche que j'adresse à M. Gautrot, et qui chez moi est le fruit d'une expérience déjà longue.

Ce reproche est plutôt un regret, car je suis loin de méconnaître les très-importants services rendus par ce facteur, vulgarisateur intelligent, qui, grâce à ses tarifs modestes, a singulièrement favorisé en France le goût et la création des musiques de cuivre.

Quant à sa part dans les inventions dont les instruments de cuivre se sont enrichis, elle n'est vraiment pas considérable.

Le *Sarussophone*, le *système équitonique*, et c'est tout.

Nous aurions grand plaisir, si le présent volume n'avait déjà pris les

redoutables proportions d'un dictionnaire, à vous entretenir dans le détail des excellents instruments en cuivre de M. Labbaye, des instruments similaires très-soignés généralement de Mme Besson et des facteurs assurément très-méritants qui ont nom Thébouville, Lecomte, Gohin, L. Lot, Roth, de Strasbourg, Halary, etc. ; mais le papier nous manque si ce n'est le bon vouloir. En conséquence, nous nous bornerons à ces simples mentions qui, du reste, peuvent donner une assez large idée de l'état avancé de cette partie de l'industrie artistique en France.

INSTRUMENTS A VENT EN BOIS.

Le hautbois est un instrument à vent à anche double, dont l'origine paraît être indienne. Jusqu'aux dernières années du XVIIe siècle, les hautbois formaient toute une famille, soprano, alto (cor anglais), ténor, baryton et contre-basson. Depuis lors, le soprano seul a été conservé dans les orchestres, et ce n'est qu'exceptionnellement que les compositeurs français écrivent pour le cor anglais, plus exceptionnellement encore pour le ténor et le baryton. Le contre-basson n'est jamais employé en France. On le remplace par un basson, bien que ces deux instruments soient très-différents par la nature du son.

Le hautbois soprano dont le timbre pastoral est d'une si précieuse ressource dans la symphonie, a subi de nombreuses modifications jusqu'à M. Triébert. Dans les mains de cet habile facteur, frère du célèbre hautboïste, mort aujourd'hui, cet instrument est devenu *presque* entièrement juste, sans cesser pour cela de posséder sa voix charmante et si caractéristique. On est si blasé aujourd'hui en fait de musique, qu'on aurait de la peine à se faire une idée de l'impression causée à Paris en 1725 par deux hautboïstes, les frères Bozozzi. Ces musiciens donnèrent des concerts qui firent merveille. Le hautbois était pourtant bien connu en France avant cette époque, puisque Thoinot Arbeau en fait la description dans son *orchésographie* publiée en 1589.

C'est grâce à l'application au hautbois de la perce de Bœhm, perfectionnée par M. Triébert, que cet instrument n'est pas resté en arrière des progrès de toute la facture.

Le basson, primitivement si défectueux, d'une exécution difficile à cause de l'écartement exigé des doigts, a subi la loi commune et se perfectionne encore chaque jour. M. Triébert a soumis au jury un bas-

son d'un système particulier de perce qui a obtenu l'approbation de cet aréopage. M. Jancourt, le grand-maître du basson, le jouait, et il a pu exécuter très-facilement des trilles inexécutables sur les bassons de l'ancien système. C'est par d'heureuses combinaisons de clés que cette transformation a eu lieu.

A côté de la maison Triébert, il faut citer les hautbois et les bassons de M. Buffet-Crampon, Leroux aîné, Gautrot, et de deux ou trois autres facteurs encore.

Quant à la clarinette, nous savons les tentatives heureuses dont elle a été l'objet de la part de M. Romero y Andia. Dans l'état actuel de la facture de cet instrument, on n'en saurait trouver de plus soignés que les clarinettes à dix-sept clés, confectionnées à Paris par plusieurs fabricants, notamment par M. Buffet-Crampon, Buffet jeune et Lecomte.

Ces mêmes Messieurs fournissent aux amateurs des flûtes de tous bois et de toutes clés d'un fini de travail tout à fait français, c'est-à-dire parfaites.

Si vous avez du goût pour le *gentil flageolet*, suivant l'expression de Mersenne, vous n'avez que l'embarras du choix. Le flageolet de Collinet, l'incomparable flageollettiste, avait coûté cent-cinquante francs. Mais ce prix est exceptionnel, et la grande majorité de ces instruments se débitent par grosse dans les fabriques normandes à des prix qui les mettent à la portée de toutes les lèvres.

INSTRUMENTS DE PERCUSSION.

J'ai ouï dire, et je n'ai aucune raison d'en douter, que M. Gautrot est, après le Turc Keuropé-Zidji, le premier fabricant de cymbales des quatre parties du globe sonore. M. Grappin, d'Auxerre, est sur la trace de M. Gautrot, mais en arrière, cela paraît prouvé, de quelques bonnes vibrations.

Les personnes dont les nerfs ne sont pas très-irritables peuvent se donner le plaisir de commander à M. Darche un de ces petits instruments à clavier qu'on appelle *harmonica* et qu'on entend dans la *Flûte enchantée* de Mozart et dans le 4e acte de l'*Africaine* de Meyerbeer.

Je vous ai parlé des timbales d'Adolphe Sax ; me permettrez-vous de recommander à votre curiosité les taroles de M. Grégoire ? Peut-être allez-vous me demander ce qu'on entend par taroles ? Ce sont de petits tam-

bours, plus petits de moitié que les caisses militaires, et que M. Grégoire voudrait voir adopter dans nos régiments comme elles le sont dans plusieurs des pays d'Allemagne — de ceux que M. de Bismark mène tambour battant, M. Grégoire qui est né pour le tambour comme d'autres naissent pour le rôti, suivant Brillat Savarin, M. Grégoire a inventé un nouveau système pour tendre les peaux des caisses en un seul mouvement. A moins que les peaux ne viennent se tendre d'elles-mêmes sur le cercle du tambour, ce qu'on ne saurait raisonnablement espérer, cet habile fabricant me paraît avoir atteint le degré suprême de la perfection.

Suivant M. Fétis, la grosse caisse, en France, laisse beaucoup à désirer, n'ayant aujourd'hui que la moitié de la longueur qu'elle avait autrefois, et ne rendant qu'un bruit mat comme celui d'une porte fermée avec fracas. C'est peu musical. Mais je n'aurais jamais cru, à voir tant de charlatans partout en France, débiter leurs produits et vanter leur talent à grand renfort de grosse caisse, que cet utile instrument pût être en décadence dans notre belle patrie.

LA LUTHERIE.

Nous avons parlé suffisamment de la lutherie de la grande époque italienne dans notre examen des instruments italiens. Nous n'y reviendrons pas ici. Ce précieux secret de la lutherie italienne était perdu pour l'art, quand apparut M. Vuillaume, qui par des observations sans nombre, des essais de tous genres, se rapprocha des anciens maîtres, surprit leurs lois et les imita si fidèlement, si heureusement, que Paganini lui-même s'y trompa. En effet il prit un jour, jour à jamais mémorable pour M. Vuillaume, une imitation de ce luthier pour un stradivarius.

M. Vuillaume (mis hors de concours) est donc le premier luthier aujourd'hui existant. Sans aucune exagération on peut dire que la France est de beaucoup supérieure aux autres nations pour la construction des instruments à archet.

Après Paris, c'est Mirecourt qui fournit les meilleurs violons, altos, violoncelles et contre-basses. Autrefois, on ne fabriquait guère que de la pacotille à Mirecourt : aujourd'hui on y trouve des violons d'artiste à côté de violons pour la contredanse. Un virtuose sur le violon, l'alto, le violoncelle, la contre-basse, s'il ne fait choix d'un instrument à Paris

46

chez Vuillaume, chez Thibout, chez Miremont, chez Gand et Bernardel frères, et chez deux ou trois luthiers encore, le voudra de Mirecourt; bien que, nous l'avons vu, certains violons allemands jouissent d'une réputation méritée.

Je ne signalerai que pour mémoire la contre-basse monocorde à clavier, destinée à l'accompagnement du plain-chant Des essais de contre-basses à clavier ont été souvent tentés pour l'exécution de la musique, et ces instruments ont été reconnus mauvais. Il est vrai que le plain-chant n'est pas la musique.

OBJETS ACCESSOIRES DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

Les archets.

L'archet, compris dans les objets accessoires des instruments de musique, est pourtant si important, c'est une partie si délicate du violon comme de la basse, qu'il constitue une branche spéciale de la lutherie. Pour les bons archets, les archets de prix, on se sert du bois de Pernambouc, province du Brésil.

La réputation de Tourte est universelle pour la fabrication des archets. Aujourd'hui que cet habile ouvrier n'existe plus, on paye ses archets jusqu'à deux cents francs la pièce et même plus. En 1865, un archet de violon fait par lui a été vendu, à Londres, vingt livres sterling (500 francs). Tourte fixa, c'est sa gloire, la longueur de l'archet. Autrefois, la fantaisie seule les mesurait. Les archets de Tourte furent ainsi réglés : baguette pour archet de violon, de 74 à 75 centimètres, y compris le bouton; archet d'alto, 74 centimètres; archet de violoncelle, de 72 à 73 centimètres. C'est aussi Tourte qui disposa le crin d'une manière rationelle. Jamais, je crois, il n'eut l'idée de remplacer le crin par des cheveux de femme, comme je ne sais plus quel luthier belge l'a fait tout dernièrement. Ce galant fabricant assure qu'avec ce nouveau genre d'archets on obtient des sons beaucoup plus doux... plus doux à son cœur sans doute :

Car pour être luthier, on n'en est pas moins homme.

M. Vuillaume est le Tourte du temps présent comme il en est le Stradivarius. Ses archets valent ses violons.

L'exposition nous a montré des archets ordinaires — archets pour violons d'orchestre — faits relativement avec beaucoup de soin et très-satisfaisants pour l'usage auquel ils sont destinés.

Les cordes de violons.

Les concurrents dans la fabrication des cordes de boyau italiennes sont en France : MM. Savaresse et Thibouville, à Paris, et Baudassé-Cazotte, à Montpellier.

Les chanterelles de ces Messieurs, soumises aux mêmes expériences de tension que les cordes italiennes, permettent d'affirmer qu'elles ne leur sont point inférieures.

En moyenne, les cordes harmoniques de MM. Savaresse et Thibouville ont donné une résistance de 13 kilogrammes 1/2. Celles de M. Baudassé-Cazotte ont résisté à la moyenne très-recommandable de 13 kilogrammes.

Après tant de beaux violons, d'excellents archets, de cordes très-réussies, il ne nous manque plus que des violonistes parfaits. Alard y travaille au Conservatoire : espérons.

Anches.

En lisant, avec l'attention qu'il commande, le rapport, un peu succinct, de la dernière Exposition universelle concernant les instruments de musique, je me suis arrêté à cette phrase : « Les anches de hautbois, de clarinettes et de bassons sont, à l'époque actuelle, inférieures à ce qu'elles furent autrefois, bien qu'elles soient mieux faites au moyen de nouveaux procédés mécaniques. »

Comment ce qui est mieux fait peut-il être inférieur à ce qui est moins bien fait? Je vais vous le dire : cela tient à la qualité du roseau qui est souvent médiocre. Et pourquoi est-elle médiocre ? Parce que la grande consommation de roseau faite dans les quatre parties du monde oblige à les couper avant leur maturité. Évidemment, le créateur, en faisant pousser le roseau pour MM. les clarinettistes, les hautboïstes et les bassonistes, n'avait pas prévu ce défaut d'équilibre dans la proportion des uns et des autres.

La fabrication des anches est devenue une industrie relativement importante. Paris compte plusieurs maisons où on les confectionne soit à la mécanique, soit à la main. Les anches faites à la mécanique coûtent moins cher que les anches faites entièrement à la main, mais ces dernières sont préférées par les artistes. M. Kroll confectionne les anches à la mécanique, M. Massabo les façonne à la main.

Beaucoup de facteurs de pianos prennent ce titre, qui ne sont en

réalité que des *assembleurs* de pièces et de morceaux fabriqués par des maisons spéciales. Ces maisons sont devenues assez nombreuses et importantes à Paris. Les mécaniques sont faites, et très-bien faites, par MM. Rohden et Schwander. Puis viennent les maisons Gerling et Kutt et Féchon. D'autres fabriquent les claviers, ou, pour parler plus exactement, des parties de clavier; car M. Monti fils aîné, par exemple, ne taille à Paris que les touches d'ivoire, c'est-à-dire les touches blanches, pendant que M. J.-F. Monti ne s'occupe que des touches noires, celles en bois d'ébène.

Le feutre aussi, qu'on emploie pour la garniture des manteaux, est un objet d'industrie spéciale de la part de plusieurs maisons de Paris. Je citerai MM. Alexandri et fils, Victor Barbier. M. Billion, de Saint-Denis, a exposé de bons produits en ce genre.

Quelques ébénistes se sont fait une spécialité des caisses de pianos. Mais rien de sérieux n'a été tenté en France pour ouvrir une concurrence aux deux grandes manufactures allemande et anglaise de cordes de pianos, dont nous avons parlé en leur place.

Les orgues aussi fournissent des spécialistes, et nous avons examiné avec intérêt les outils et les fournitures pour orgues, exposés par M. Émile Chaillot.

Et maintenant que nous avons épuisé la longue liste des industriels dont les travaux se rattachent à l'art musical, place aux vainqueurs de la grande bataille de 1867 [1].

RÉCOMPENSES D'APRÈS LE CATALOGUE OFFICIEL.

Grand prix.

Adolphe Sax, instruments à vent (cuivre).

Médailles d'or.

Alexandre, père et fils. Paris. Harmoniums.
F. Triébert. Paris. Instruments à vent (bois).

Médailles d'argent.

Kriegelstein, père et fils, Paris. Pianos.
J. Gaveaux, Paris. Pianos.
J.-L. Allinger, Strasbourg. Pianos.
Blanchet fils, Pianos.
A. Bord, Paris. Pianos.
Müstel. Paris. Harmoniums.

1. Nous avons donné, pages 463 et 464, la liste des membres composant le comité d'admission des envois relatifs à l'enseignement élémentaire de la musique (classe 89), et le nom des récompensés dans cette classe. Nous avons aussi donné, pages 514 et 515, la composition du jury international pour les instruments de musique et les publications musicales avec la liste des éditeurs récompensés. Nous donnons ici la liste des facteurs de musique et de leurs coopérateurs sortis victorieux dans ce grand concours.

C.-A. Miremont, Paris. Instruments à archet.
Gand et Bernardel frères, Paris. Instruments à archet.
F. Besson, Londres et Paris. Instruments à vent (cuivre).
Antoine Courtois, Paris. Instruments à vent (cuivre).
P.-L. Gautrot, Paris. Instruments à vent (cuivre).
J.-C. Labbaye, Paris. Instruments à vent (cuivre).
J.-C.-H. Roth, Strasbourg. Instruments à vent (cuivre).
Millereau, Paris. Instruments à vent (cuivre).
Jules Martin, Paris. Instruments à vent (cuivre).
Buffet-Crampon et Cie, Paris. Instruments à vent (bois).
L. Lot, Paris. Instruments à vent (buis).
Clair Godfroy aîné, Paris. Instruments à vent (buis).
V. Coche, Paris. Instruments à vent (bois).
E. Bollée, Le Mans. Carillon.
P.-E. Kelsen, Paris. Orgues mécaniques.
Schwander et Cie, Paris. Mécaniques de pianos.
Rohden, Paris. Mécaniques pour pianos.
Martin, Toulouse. Pianos.
Amédée Thibout et Cie, Paris. Pianos.
Mangeot frères et Cie, Nancy. Pianos.

Médailles de bronze.

F. Elcké, Paris. Pianos.
Aucher frères, Paris. Pianos.
Prestel, Strasbourg. Pianos.
Stoltz et fils, Paris. Orgues.
Rodolphe, Paris. Harmoniums.
Christophe et Étienne, Paris. Harmoniums.
Fourneaux, Paris. Harmoniums.
Jacquot père, Paris. Instruments à archet.
S. Vuillaume, Paris. Instruments à archet.
Mennegand, Paris. Instruments à archet.
Jacquot fils, Nancy. Instruments à archet.
Grandjon, Paris. Instruments à archet.
J. Couturier, Lyon. Instruments à vent (cuivre).
A. Lecomte, Paris. Instruments à vent (cuivre).
J.-D. Breton, Paris. Instruments à vent (bois).
Martin frères, Paris. Instruments à vent (bois).
Thibouville aîné, Paris. Instruments à vent (bois).
Buffet, Paris. Instruments à vent (bois).
Bié, Paris. Instruments à vent (bois).
Émile Chaillot, Paris. Outils et fournitures pour orgues.
Thibouville-Lamy, Paris. Instruments à vent (bois, cuivre).
L.-H. Savaresse, Paris. Cordes à boyaux.
Duval et fils, Paris. Fournitures pour pianos.
L. Billion et Cie, Saint-Denis. Feutres pour pianos.
J.-B. Baudon, Paris. Gravure de musique.
Bressler fils, Nantes. Pianos.
Philippi frères, Paris. Pianos.
Baudassé-Cazotte, Montpellier. Cordes harmoniques.
B.-A. Bremond, Paris. Boîtes à musique.
Gavioli et Cie, Paris. Orgues mécaniques.

Mentions honorables.

Franche, Paris. Pianos.
Tessereau, Paris. Pianos.
J.-L. Lévêque, Paris. Pianos.
Yut-Schreck et Cie, Paris. Pianos.
Souffleto, Paris. Pianos.
P. Bertringer, Paris. Pianos.
Burckardt et Cie, Paris. Pianos.
Rinaldi-Usse, Paris. Pianos.
Salaün, Schwab et Cie, Paris. Harmoniums.
Couty et Richard, Paris. Harmoniums.
Dubois, Paris. Instruments à archet.
Fr. Leroux aîné et Castagnier, Paris. Instruments à vent (bois).
Prestreau, Paris. Instruments à vent (bois et cuivre).

Grégoire, Paris. Tarolles à serrage, à vis de traction.
C. Baudet, Paris. Instruments mécaniques.
C. Gerhling, Paris. Mécaniques pour pianos.
Hensel, Paris. Pianos.
A. Quentin de Gromard. Céciliums.
Ménard, Coutances. Orgues.

COOPÉRATEURS.

Médailles de bronze.

Pierre Linnemann, chez M. Érard.
Basile Neukom, chez M. Érard.
Stockhausen, chez MM. Pleyel, Wolf et Cie.
Neuburger, chez M. Cavaillé-Coll.
Gabriel Reinburg, chef harmoniste chez M. Cavaillé-Coll.
Achille Paris, chez M. Debain.
Knust, chez M. Herz neveu et Cie.
Lappuchin, chez M. Rohden.
Dominique Cabrol, chez M. Blanchet.
Claude Éland, chez M. Blanchet.
Thiémann, chef monteur chez M. Cavaillé-Coll.
G. Gandillon, chez M. Gautrot aîné.
Sarazin, chez M. Gautrot aîné.
Mary, chez M. Gautrot aîné.
Ch. Charbonnier, chez M. Grandjon.
F. Mahin, chez M. Grandjon.
J. Brulard, chez MM. Mangeot frères.
Bartsch, chez M. Ad. Sax.
P. Feuillet, chez M. Ad. Sax.

Mentions honorables.

Georges Michel, chez M. Érard.
Michel Galaison, chez M. Érard.
Gann, chez MM. Pleyel, Wolff et Cie.
D'Haéne, chez MM. Pleyel, Wolff et Cie.
A.-E. Millot, chez M. Debain.
François-Nicolas Voirin, chez M. Vuillaume.
Aimable Barbé, chez M. Vuillaume.
Otto Raupp, chez M. Henri Herz.
Hippolyte Guellier, chez M. Henri Herz.
Bellanger, chez M. Henri Herz.
J.-H.-M. Rémon, chez M. Herz.
Gontier, chez M. Herz.
Louis Michel, sculpteur chez M. Herz.
Bardoux, chez M. Herz.
J. Bouvet, chez M. Ad. Sax.
L. Courtois, chez M. Ad. Sax.
H. Husson, chez M. Ad. Sax.
W. Farnow, chez M. Ad. Sax.
A. Roche, chez M. Ad. Sax.
E. Cherpitel, chez M. Grandjon.

PLACÉS HORS DE CONCOURS PAR LEUR FONCTION DE MEMBRE DU JURY OU D'ASSOCIÉ AU JURY.

J. et P. Schiedmayer. Stuttgart (J. Schiedmayer, membre du jury). — Pianos et harmoniums.	Wurtemberg.
A. Cavaillé-Coll. Paris. (Associé au jury.) — Orgues.	France.
A.-F. Debain. Paris. (Associé au jury.) — Harmoniums.	France.
Mme veuve Érard. Paris. (Schaeffer, associé au jury.) — Pianos.	France.
Henri Herz. Paris. (Associé au jury.) — Pianos	France.
Pleyel-Wolff et Cie. Paris. (Wolff, associé au jury.) — Pianos.	France.
J.-B. Vuillaume. Paris. (Associé au jury.) — Instruments à archet.	France.

CONCLUSION.

Nous l'avons dit dans notre préambule : c'est un monument véritable à la mémoire de l'art musical de tous les peuples représentés à l'Exposition universelle de 1867, c'est-à-dire de tous les peuples du monde, y compris les peuplades sauvages de l'Afrique et de l'Amérique, que nous avons voulu édifier : quelque chose comme le tableau actuel de la musique universelle, et de tout ce qui se rattache à cet art.

Avons-nous réussi ?

C'est au monde musical à nous juger.

FIN.

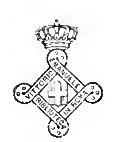

VITTORIO EMANUELE
BIBLIOTECA IN ROMA

TABLE DES MATIÈRES.

PRÉAMBULE.

INTRODUCTION HISTORIQUE.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867.

PREMIÈRE PARTIE.

ORGANISATION MUSICALE.

CONCERTS AVEC ORCHESTRES ET CHOEURS.

DEUXIÈME PARTIE.

EXÉCUTION MUSICALE.

COMITÉ DE L'EXÉCUTION MUSICALE.

(PREMIÈRE SECTION.)

TROISIÈME PARTIE.

ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE.

LES BIBLIOTHÈQUES FRANÇAISES DE LA CLASSE 10.

QUATRIÈME PARTIE.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

TEXTE MUSICAL CONTENU DANS LE PRÉSENT VOLUME.

DESSINS CONTENUS DANS LE PRÉSENT VOLUME.

ŒUVRES LITTÉRAIRES ET MUSICALES D'OSCAR COMETTANT

(*Extrait des Catalogues.*)

ŒUVRES LITTÉRAIRES.

VOYAGES.

Trois ans aux Etats-Unis, études des mœurs et coutumes américaines. Un volume in-8° de 390 pages. Pagnerre, éditeur.

L'Amérique telle qu'elle est, voyage anecdotique dans le nord et le sud des Etats-Unis. Excursion au Canada. Un volume in-8 de 392 pages. Achille Faure, éditeur.

Le même ouvrage, augmenté d'un tiers en un volume de luxe grand in-8, illustré de vingt-deux magnifiques gravures sur cuivre. A. Laplace et Sanchez, libraires éditeurs (Ancienne librairie Morizot.)

Les civilisations inconnues, études géographiques, historiques et philosophiques sur l'Utha, — le Royaume Hawaïen, — le Japon, — le Monde des esprits, — Haïti, — Vancouver, — le Brésil, — le Paraguay et l'Uruguay, le Pérou. Un volume in-8 de plus de 400 pages. Pagnerre, éditeur.

Le Danemark tel qu'il est. Mœurs, — coutumes, – institutions, — littérature, — peinture, — sculpture, — théâtres, — musique, — acteurs, — actrices, — curiosités historiques, — antiquités du nord, — armée, — marine, — commerce, — industrie, — amusements, — monde etdemi-monde, — cafés chantants et cafés dansants, — religion, — monuments, — *etc., etc.,* souvenirs intimes de la guerre. Un volume in-8, de 500 pages. Achille Faure, éditeur.

De Paris à .... quelque part. Un volume in-8, de 360 pages. Degorce-Cadot, éditeur.

De haut en bas. Impressions pyrénéennes. Un volume de 312 pages. Degorce-Cadot, éditeur.

Gustave Lambert au Pôle Nord. Ce qu'il y va faire avec une carte des mers polaires par Malte-Brun. Brochure de 48 pages. Dentu éditeur.

ROMANS ET NOUVELLES.

Le Nouveau Monde, scènes de la vie américaine. Un volume in-8, de 375 pages. Pagnerre, éditeur.

La gamme des amours. Un volume de 350 pages. Dentu, libraire.

Un secret de famille. Roman de mœurs péruviennes. Un volume (pour paraître prochainement).

VARIÉTÉS HUMOURISTIQUES.

En vacances. Un volume in-8, de 350 pages. Achille Faure, éditeur.

Un petit rien tout neuf. — Divagations cosmogoniques. — Quelques pas en Espagne, — lettres intimes d'un gargariseur des Pyrénées à une baigneuse d'Arcachon, — M. Thiers, chasseur d'ours et d'isards, — le renouvellement de l'année chez tous les peuples du monde, — un chapitre oublié par Brillat-Savarin, — un télégramme impossible. Un volume de 300 pages. Achille Faure, éditeur.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Musique et musiciens. — Un volume in-8 de 525 pages. Pagnerre, éditeur.

Histoire d'un inventeur au XIXe siècle. Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes. Un volume grand in-8 de 550 pages. Pagnerre, éditeur.

Le mécanisme de la notation musicale et tous les éléments de cet art appris à la simple lecture en douze entretiens (pour paraître prochainement).

ÉCONOMIE POLITIQUE.

La propriété intellectuelle au point de vue de la morale et du progrès. Un petit volume in-8, de 250 pages 3e édition. Guillaumin, éditeur.

CORRESPONDANCE.

Le naufrage de l'Evening-Star et la colère céleste en Amérique. Lettre au révérend Charles B. Smith, de l'église presbytérienne d'Amérique. Brochure de 32 pages. Achille Faure, éditeur.

SOUS PRESSE :

Lettres d'un Badaud. Tableau des mœurs parisiennes en 1869. Un fort volume.
Le Roi de la création et ses sujets, ou des rapports de l'homme avec les animaux domestiques. Un fort volume grand in-8.
Les grotesques de la théologie. Un volume.

ŒUVRES MUSICALES.

Septuor pour un saxophone soprano, deux saxophones altos, deux saxophones ténors et deux saxophones basses.
Divers duos de piano et violon, piano et cor, un quatuor, etc.

ÉTUDES POUR PIANO.

Dix études de genre, en un cahier et séparément.
Six études de salon, en un cahier et séparément.
École mélodique du jeune pianiste, douze études caractéristiques en un cahier.
Rêverie maritime.
Gabrielle (éditée en Angleterre sous le nom de *Raphaël*).
Éoline, étude de concert.
Héroïde.
Sur le lac.
Rêverie harmonieuse.
Chanson de l'Oncle Tam.
Élan du cœur.
Appassionato.
Sérénade orientale.

PIÈCES DIVERSES POUR PIANO.

Banjo, caprice créole.
Ombres et rayons, nocturne.
Les nuits de Bohême, marche caractéristique.
Menuet.
Wrek of the San Francisco, scène dramatique.
First concert polka.
Andante, scherzo et final.
Une nuit à Smyrne, fantaisie orientale.
Béatrix, souvenir du Dante.
L'Inconstance, valse de concert.
Adieux au Danemark, mazurka.
La virgen del sol, grande valse de concert.
Marche triomphale.
Choral américain, air varié.
Fantaisie sur la *Somnambule*
Transcription-fantaisie sur le *Pardon de Ploermel.*
Variation de concert sur le *Carnaval de Venise.*
Caprice de salon sur *un ballo in maschera.*
Transcription d'*Alceste.*
Rondo-valse sur *Au travers du mur.*
Prima Donna, transcription pour piano.
Rondo-turc sur les *Ruines d'Athènes.*
Morceau de concert sur *Robert Bruce.*
Fantaisie brillante sur *Giralda.*
Fantaisie sur *Zerline.*
Fantaisie sur l'*Enfant prodigue*
Fantaisie sur le *Juif-Errant.*
Fantaisie sur la *Bianchina* de Gordigiani.
Fantaisie sur *Mosquita la sorcière.*
God save the Queen, fantaisie.
Rule Britannia, impromptu.
St Patrick's day, —
La Brabançonne, —
Air chinois, — etc., etc.

CHŒURS POUR VOIX D'HOMMES SANS ACCOMPAGNEMENT.

La marche des travailleurs. Morceau couronné au concours pour la composition des chants patriotiques (1848).
Une nuit à Séville.
Hymne à l'harmonie.
La moisson.
Le pont d'Arcole.
Les recrues.
Hymne des croisades.
Quadrille choral.
La printanière, valse.
Charme des salons, polka.
Malborough.
Pêcheurs et canotiers.
Les demeures éternelles.
La traversée, symphonie maritime en 5 parties.
Le rendez-vous de chasse.
L'Inde révoltée, symphonie en cinq parties. La dernière partie à sept voix d'hommes et de femmes.

MUSIQUE RELIGIEUSE AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO OU ORGUE.

Tantum ergo, pour voix de basse.
O salutaris, pour soprano.
Ave Maria, pour soprano.
Ecce panis, pour soprano.
Ad te levavi, pour soprano.
Veni sancte, pour sopranos.
Ave Maris Stella, duo pour deux sopranos.
Hymne à la Vierge, chœur pour trois voix de femmes.

Mélodies diverses pour toutes les voix, musique de danse, Solféges, etc.

POITIERS. TYPOGRAPHIE DE HENRI OUDIN.

